¿PARA QUÉ SIRVEN LAS ARTES?

¿El arte nos hace mejores personas?
¿Hay un arte superior y otro para las masas?
¿Se pueden aplicar criterios objetivos al arte?

John Carey

DEBATE

¿Para qué sirven las artes?

JOHN CAREY

Traducción de
TERESA ARIJÓN

DEBATE

Carey,John
¿Para qué sirven las artes? - 1* ed. - Buenos Aires : Debate, 2007.
288 p.; 22x15 cm. (Ensayo)

Traducido por:Teresa Arijón

ISBN 978-987-1117-32-1

1. Ensayo en Español. I.Teresa Arijón, trad. II.Título
CDD 864

Todos los derechos reservados.
Esta publicación no puede ser reproducida, ni en todo ni en parte,
ni registrada en, o transmitida por, un sistema de recuperación de información,
en ninguna forma ni por ningún medio, sea mecánico, fotoquímico, electrónico,
magnético, electroóptico, por fotocopia o cualquier otro,
sin permiso previo por escrito de la editorial.

IMPRESO EN LA ARGENTINA

Queda hecho el depósito
que previene la ley 1Í.723.
*© 2007, Editorial Sudamericana S. A.**
Humberto I 531, Buenos Aires.

www.sudamericanalibros.com.ar

ISBN 978-987-1117-32-1

Título del original en inglés:
What GoodAre theArts?

© John Carey, 2005

Publicado por Debate bajo licencia de Editorial Sudamericana S.A.®

AGRADECIMIENTOS

Di a conocer una versión anterior de la primera parte de este libro durante las Northcliffe Lee tures, dictadas en el University College de Londres en la primavera de 2004. Quiero expresar mi agradecimiento al profesor John Sutherland por haberme invitado, y nuevamente a él, al profesor Danny Karlin, a la doctora Helen Hackett y a los otros miembros del cuerpo docente y sus alumnos por la entusiasta bienvenida que me brindaron.

Las personas cuyos escritos o conversaciones me han inspirado son demasiado numerosas para mencionarlas aquí; no obstante me gustaría agradecer, en particular, a Dinah Birch, Robert Ferguson, Peter Kemp, Sárka Kühnová y Adam Phillips por sus ideas y su constante estímulo. Julián Loose, de Faber, sugirió el título del libro durante un almuerzo hace ya casi cinco años —cuando aún no había comenzado a escribirlo— y ha sido un modelo de paciente tolerancia desde entonces.

En. lo atinente al análisis del potencial de las Imágenes de Resonancia Magnética para la investigación estética estoy en deuda con el doctor Joe Levine del John RadclifFe Hospital, Oxford, y el profesor Matthew Lamdon Ralph de la Universidad de Manchester. Valoro muchísimo el amistoso cuidado y el interés con que ambos intentaron volverse inteligibles para un lego.

Julia Adamson y Lore Windemuth de la BBC me instaron a esclarecer algunas ideas mientras filmábamos la miniserie *Mind Reaáing* —emitida por Radio 4 en noviembre-diciembre de 2004—, y el libro salió beneficiado.

Durante mis largos años de lecturas iniciáticas, mi hijo Leo Carey me hizo reparar en todas las publicaciones estadounidenses

relevantes que llegaban a la redacción del *New Yorker*. Gracias a sus amables sugerencias, las horas que pasé en las bibliotecas me parecieron mucho menos solitarias. El interés y la constante atención de mi esposa Gilí —quien leyó y criticó el manuscrito desde un principio— también han sido esenciales para mi labor.

INTRODUCCIÓN

Hace ya dos siglos y medio que los occidentales vienen diciendo cosas raras, extravagantes, acerca de las artes. Por ejemplo, que son "sagradas", que "nos unen con el Ser Supremo", que son "el aspecto visible del reino de Dios en la tierra", que nos "infunden disposiciones espirituales", que "inspiran amor en lo más elevado del alma", que poseen "una realidad más alta y una existencia más verdadera" que la vida ordinaria, que expresan lo "eterno" y lo "infinito" y "revelan la naturaleza más profunda del mundo". Este conjunto de atributos reunido al azar refleja las opiniones de distintas autoridades en el tema y abarca —por orden cronológico— desde el filósofo idealista alemán GeorgWilhelm Hegel hasta el crítico norteamericano contemporáneo Geoffrey Hartman.Y podría multiplicarse *ad infmitum.*

Incluso aquellos que vacilarían en calificar a las artes de sagradas suelen pensar que conforman una suerte de enclave sacrosanto" del que deberían excluirse ciertas influencias contaminantes: específicamente el sexo y el dinero. El crítico australiano Robert Hughes expresa una preocupación generalizada cuando dice que es difícil contemplar sin náuseas la idea que subyace tras un paisaje de Van Gogh —el angustioso testimonio de un artista perturbado por la desigualdad y la injusticia sociales— colgado en la sala de un millonario. Para muchos, el placer de recorrer una gran colección pública de arte aumenta cuando piensan que están en un espacio donde las leyes de la economía parecen haber sido suspendidas por arte de magia, dado que los tesoros que allí se exhiben están más allá de cualquier sueño de avaricia personal.

Desde que Occidente comenzó a desarrollar ideas sobre el arte en el siglo XVIII, la regla de oro ha sido que el verdadero arte debe

desterrar de sí todo pensamiento de excitación sexual y de comercio. Internet es el medio más usádo en nuestros días para obtener imágenes pornográficas, lo cual debe significar que son los objetos artísticos más buscados del mundo. Sin embargo, las excluimos a rajatabla de la categoría de arte verdadero y, en el caso de la pornografía infantil, las consideramos un delito. Hemos revivido la costumbre de mandar gente a la cárcel por mirar lo que no debe, práctica que había caído en desuso desde el frenesí iconoclasta de la reforma protestante, cuando cualquiera podía ser encarcelado —o'incluso condenado a muerte— por poseer imágenes de Cristo o de la Virgen María.

Tradicionalmente las artes han excluido a ciertas clases de personas y ciertas clases de experiencia. Quienes han escrito sobre las artes han resaltado que sus beneficios espirituales, aunque muy deseables, no son accesibles a todos por igual. "Las más excelsas obras de cada arte, las más nobles producciones del genio", sentencia Schopenhauer. "deben ser, siempre, libros sellados para la burda mayoría de los hombres, inaccesibles, separados por una amplia brecha, así como la_____" sociedad de los príncipes es inaccesible al común de la gente". Por cierto, para algunos entusiastas del arte es esta misma exclusividad lo que lo hace tan atractivo. "Igualdad es sinónimo de esclavitud", escribe el novelista francés Gustave Flaubert."Es por eso que amo el arte." Una queja muy difundida en él siglo XX era que la educación universal había producido una caterva a medias letrada, "insensible a los valores de la auténtica cultura" —como lo expresara el crítico de arte vanguardista norteamericano Clement Greenberg—, cuya pasión vulgar por las formas degradadas del arte contaminaba la atmósfera estética.

Qué tipo de influencia espiritual debería ejercer el arte verdadero si operara de manera correcta sobre la clase de persona correcta sigue siendo, sin embargo, una incógnita inexplorada. Los amantes del arte suelen decir de sí mismos que poseen una "sensibilidad más refinada" que el resto de los mortales. Pero eso es algo difícil de medir. Si bien existen tests para evaluar la inteligencia, no contamos con ningún sistema objetivo para computar el refinamiento, y es en parte por este motivo que los reclamos y contrarreclamos en esta área despiertan una apasionada indignación. En *El proceso de la civilización,* Norbert Elias menciona a un Dux deVenecia del siglo XI que se casó con

una princesa griega. El círculo bizantino de la joven desposada acostumbraba usar tenedores en la mesa, pero estos utensilios eran por completo desconocidos en Venecia. Cuando los nobles venecianos vieron a la nueva Dogaresa llevarse la comida a la boca con la ayuda de un instrumento con dos puntas doradas, experimentaron una mezcla de rechazo y tembr. Su excesivo refinamiento fue considerado insultante por los venecianos, quienes comían con los dedos como mandaba la naturaleza, y condenado por los eclesiásticos, quienes de inmediato pidieron que se desatara la ira divina contra ella. Poco después, una enfermedad repulsiva afligió a la princesa extranjera, y el teólogo italiano San Buenaventura (más tarde consagrado como uno de los grandes padres de la Iglesia cristiana por el papa Sixto V) no vaciló en proclamar la justa intervención de Dios en el asunto.

En nuestra propia cultura, el aura sagrada que rodea a los objetos de arte hace que las calificaciones de refinamiento artístico superior o inferior sean particularmente hirientes y desconcertantes. La situación se ha visto agravada por el eclipse de la pintura en los años sesenta y su reemplazo por distintos tipos de arte conceptual, arte performativo, body art, instalaciones, happenings, videos y programas de computadora. Estas manifestaciones enfurecen a muchos porque parecen ser, como el tenedor de la Dogaresa. insultos deliberados a la gente de gusto convencional (como, por cierto, a menudo lo son). De manera implícita, estas obras de arte categorizan a quienes no pueden apreciarlas como una clase inferior de ser humano, carente de las facultades especiales que el arte requiere de sus adeptos y estimula en ellos. Quienes desaprueban las nuevas formas artísticas devuelven el golpe denunciándolas no sólo por inauténticas sino por deshonestas:

■—falsos pastores que pretenden cruzar los sagrados portales del arte verdadero.

En este libro intentaré responder algunas preguntas simples que, a mi entender, son causa de nuestros actuales resentimientos y confusiones. Preguntaré qué es una obra de arte, por qué el arte "alto" debería considerarse superior al "bajo", si el árte puede hacernos mejores personas, y si realmente puede ser un sustituto de la religión como lo implicaría nuestra creencia en su sacralidad y espiritualidad.

En los últimos años, los científicos que estudian el cerebro y el sistema nervioso han prestado cada vez mayor atención al tema y han

detectado los cambios físicos que se producen cuando estamos frente a una obra de arte. Analizaré los resultados de estas investigaciones lo mejor que pueda y explicaré por qué la ciencia no puede, en mi opinión, hacer ninguna contribución útil a los debates sobre el valor del arte.

La idea de que las obras de arte son sagradas implica que su valor es absoluto y universal. Pero, como dejaré en claro más adelante, esta posición no me parece plausible. Es evidente que el valor no es intrínseco a los objetos, sino que es atribuido por quienquiera que les otorgue valor. No obstante, aunque esto convierta la preferencia estética en una cuestión dq opinión personal, sostengo que no disminuye su importancia. Por el contrario, las opciones estéticas se asemejan a las opciones éticas en la importancia decisiva que tienen para nuestras vidas. Y dado que no pueden justificarse mediante ningún parámetro fijo o trascendente, debemos justificarlas, si es necesario, a través de una explicación racional. En la segunda parte de este libro defenderé la superioridad de la literatura sobre las otras artes —una postura confesamente personal y subjetiva— teniendo en cuenta cómo opera sobre nosotros, y haciendo referencia a casos documentados sobre su poder de hacer cambiar a la gente.

PRIMERA PARTE

Capítulo Uno

¿QUÉ ES UNA OBRA DE ARTE?

"¿Qué es una obra de arte?" es una pregunta simple, pero nadie ha podido encontrarle respuesta todavía, y quizá sea imposible hallar una única respuesta que nos satisfaga a todos. Sin embargo, eso es precisamente lo que intentaré hacer en este capítulo.

Desde un principio quisiera dejar en claro que, de ahora en adelante, asumiré un punto de vista secular. Vale decir que excluiré las hipótesis y opiniones imbuidas de fe religiosa, no porque no respete la religión sino porque la presencia de cualquier fe religiosa alteraría los términos del debate de manera fundamental e impredecible. Si alguien cree en Dios —o, para el caso, en los dioses—, la respuesta a la pregunta "¿Qué es una obra de arte?" dependerá de lo que ese Dios o esos dioses decidan... suponiendo, claro está, que tengan intereses artísticos. Hago esta salvedad porque, según parece, algunos dioses no los tienen. El crítico católico Jacques Maritain predijo que, en el último día, el Dios cristiano quemará el Partenón, la catedral de Chartres, la Capilla Sixtina y la *Misa en Do Menor* para demostrarnos que nunca debimos buscar la vida eterna en el arte. Ningún amante de las artes se comportaría de ese modo, y la prohibición por parte del Dios bíblico de toda imagen tallada y "similares"—Exodo 20.4— sugiere una marcada antipatía hacia las artes visuales. No obstante, el Dios bíblico debe saber, más allá de toda duda, qué es una verdadera obra de arte, dado que El es, por definición, omnisciente. En consecuencia, los debates cristianos sobre el arte suponen la existencia de ciertos valores artísticos absolutos y eternos... aun cuando Dios no haya otorgado su conocimiento a todos los mortales por igual. Pero en mi aná-

lisis no daré por sentada la existencia de ningún absoluto nacido del mandato divino.

Acabo de decir que la pregunta "¿Qué es una obra de arte?" es simple.Y el lector acaso pensará que la respuesta también es simple. Obras de arte son "La Primavera", *Hamlet,* la *Quinta Sinfonía* de Beethoven, y otras similares. La dificultad radicaría, más bien, en definir qué *no es* una obra de arte. ¿Qué *no puede* serlo? Porque si no sabemos qué *no es* arte, no podremos trazar los límites que nos permitan definir qué lo es. Nuevamente, el lector quizá responderá que eso es muy fácil. Hay montones de cosas que no son obras de arte: el excremento humano, por ejemplo. Aunque la respuesta suene convincente en principio, de hecho sería una opción desafortunada. El artista italiano Piero Manzoni, fallecido en 1963, publicó una edición de latas que contenían, cada una, treinta gramos de su propio excremento. Una de ellas fue comprada por la Tate Gallery y todavía está en su colección.

Muy bien, admitirá el lector, el excremento fue una mala idea... pero qué me dicen del espacio, del vacío absoluto. Obviamente no puede ser una obra de arte, porque es nada. Sin embargo, esto también podría cuestionarse. YvesKlein, uno de los precursores del arte conceptual, presentó una exposición en París que consistía en la galería completamente vacía. Entonces, el espacio puede ser arte.

Estoy seguro de que no es necesario continuar dando ejemplos. El lector "al pan, pan y al vino, vino" que he imaginado hasta ahora, convencido de que no es posible que ciertas cosas sean obras de arte, podría sentirse frustrado indefinidamente y en cada ocasión. Podría aducir por ejemplo que las obras de arte deben ser, por lo menos, cosas hechas por un artista. Pero algunos escultores modernos como Tony Cragg, Bill Woodrow —cuyas obras parten de objetos encontrados y basura— o Cari André —con sus ciento veinticinco ladrillos refractarios, otra adquisición de la Tate Gallery— rápidamente romperían la ilusión. El lector podría insistir en que, sea como fuere, esos escultores han *elegido* los materiales que utilizan y los han distribuido de determinada manera, y que por lo tanto una obra de arte debe reflejar la elección del artista, no puede ser producto de la casualidad. Contra semejante afirmación podríamos blandir la obra de dadaístas como Jean Arp —quien rompía papeles, los dejaba caer y luego los pegaba a una superficie tal como habían caído— o Tris-

tan Tzara —quien creaba poemas a partir de frases arbitrarias que extraía al azar de una bolsa—.

Nuestro interlocutor, presa de la desesperación, admitiría tal vez a regañadientes que una obra de arte puede ser fruto del azar?,Pero quizás insistiría en que, por lo menos, es algo hecho por un artista. El artista debe ser el agente. Craso error. Desde 1990 la artista francesa Orlan ha atravesado una serie de intervenciones quirúrgicas para reconstruir su cara de acuerdo con el criterio .de belleza femenina históricamente definido por los hombres: la boca de la Europa de Boucher, la frente de Mona Lisa, el mentón de la Venus de Botticelli, y demás perlas. Las cirugías fueron transmitidas en vivo a galerías de arte de todo el mundo. También se podían comprar videos y reliquias de la carne de Orlan desechada durante las intervenciones. El acontecimiento artístico se llamó "La reencarnación de Santa Orlan" y obviamente proclama que el artista ya no es un agente sino una víctima pasiva.

Espero que el lector no sospeche, llegado a este punto, que este libro va a degradarse en una arenga contra las atrocidades del arte moderno, como las que publican los diarios sensacionalistas cuando se anuncia la lista de candidatos al Premio Turner cada año. De hecho, este libro aspira a lo contrario. Cada vez que escucho a alguien farfullar que tal o cual instalación reciente no es una obra de arte, mi instinto me impulsa a preguntarle: "¿Y usted cómo lo sabe? ¿Cuál es su criterio? ¿De dónde saca sus convicciones?". Admito que es mejor no formular esta clase de preguntas, dado que pueden llevar a la violencia física... lo cual demuestra hasta qué extremo las personas toman a pecho cualquier crítica a su gusto artístico, aunque el arte propiamente dicho les importe un bledo.

En esta misma línea de razonamiento, quisiera referirme ahora a un reciente caso judicial. En octubre de 2003 Aaron Barschak —el "comediante terrorista" que se coló en la fiesta de cumpleaños número veintiuno del príncipe William— se presentó ante los magistrados del tribunal de Oxford para responder al cargo de daño criminal. El tribunal se enteró de que Barschak había interrumpido una charla de Jake y Dinos Chapman en la Modern Art Gallery de Oxford. Los hermanos Chapman estaban analizando su muestra *The Rape of Creativity [La violación de la creatividad*]: una serie de cabezas de personajes

de historieta superpuestas sobre una serie de aguafuertes de Goya. Barschak arrojó pintura roja sobre las paredes de la galería, sobre una de las obras de arte y sobre Jake Chapman al grito de "¡Viva Goya!". Adujo en su defensa que había creado su propia obra de arte a partir del arte de otro —así como los hermanos Chapman habían adaptado a Goya— y que pretendía ponerla a competir por el Premio Turner. El juez de distrito Brian Loosley lo declaró culpable, diciendo: "Esta^ mos ante una grave ofensa de destrucción licenciosa de una obra de arte, por lo que consideraré una sentencia de custodia. Creo que esto ha sido una treta publicitaria. [...] Incluso para los estándares modernos, e incluso llevando la imaginación al extremo de la incredulidad^ esto no ha sido la creación de una obra de arte".

Confieso que no tengo fe en el juez de distrito Brian Loosley como teórico de estética. No me queda claro cómo hizo para deducir que la protesta de Barschak no era una obra de arte, y que el invento de los hermanos Chapman sí lo era. Es probable que haya pensado que, dado que Barschak había cometido un delito, no podía haber creado simultáneamente una obra de arte. Pero numerosos teóricos han argumentado, por el contrario, que el arte y el crimen están íntimamente ligados, dado que ambos protestan contra las normas sociales. Cuando arrojaron una bomba contra el Parlamento francés en 1893, el dandy, anarquista y poeta Laurent Tailhade, amigo de Wilfred Owen, proclamó que las víctimas no tenían importancia alguna... siempre y cuando el gesto fuera bello. Poco después otra bomba lo privó del ojo derecho, para gran divertimento de París. André Bretón, líder de los surrealistas, declaró que el acto surrealista más puro sería disparar un revólver al azar contra una multitud. Cincuenta años después, el artista californiano Chris Burden tomó sus dichos al pie de la letra y vació el cargador de un revólver contra un avión de línea que despegaba del aeropuerto de Los Angeles, pero falló. Si el juez de distrito Brian Loosley hubiera tenido en cuenta estos antecedentes artísticos, quizás habría llegado a la conclusión de que Aaron Barschak era, por comparación, mucho más ingenioso y absolutamente inofensivo. En cualquier caso, no creo que los dichos del juez hayan contribuido a descalificar la idea de Barschak de estar creando su propia obra de arte.

La pregunta "¿Qué es una obra de arte?" es, por supuesto, una pregunta moderna. La emancipación de la escena artística en el siglo

XX y la perplejidad pública que ha provocado son las causas de su preeminencia. Hoy por hoy, las obras de arte producen reeularmente enojo o sensación de ridículo. Durante la mayor parte del siglo XIX la situación fue por completo diferente. Entonces, como ahora, los teóricos se preguntaban cómo definir una obra de arte, y es célebre el escándalo que provocaron las pinturas impresionistas'. Pero lo que no estaba en duda era la clase de cosas —pinturas, libros, esculturas, sinfonías— que abarcaría la definición de obra de arte.

También podría aducirse que la pregunta "¿Qué es una obra de arte?" no podría haber sido formulada antes de fines del siglo XVIII, porque hasta entonces no existían las obras de arte. No quiero decir con esto que los objetos que hoy consideramos obras de arte no existiesen antes de esa fecha. Por supuesto que existían. Pero no eran considerados obras de arte en el sentido en que hoy las consideramos. La mayoría de las sociedades preindustriales ni siquiera tenían una palabra para designar el arte como concepto independiente, y el término "obra de arte"—tal como lo usamos hoy— hubiera desconcertado a todas las culturas anteriores, incluidas las civilizaciones de Grecia y Roma y la de Europa Occidental durante el medioevo. Estas culturas no encontrarían en sus experiencias nada comparable a los valores y expectativas especiales que le hemos endilgado al arte y que lo convierten en una religión sustituía, ni al surgimiento de la aristocracia espiritual de los genios, ni tampoco al campo propicio para la manifestación y el desarrollo de un logro refinado y discriminatorio llamado gusto. Por el contrario, en la mayoría de las sociedades que nos han precedido, el arte no era producto, según parece, de una casta especial —equivalente a nuestros "artistas"— sino que estaba disperso por toda la comunidad. La ornamentación del cuerpo —mediante el uso de pinturas, tatuajes, amuletos y peinados— era una práctica artística universal entre los primeros humanos. Lo mismo puede decirse de la danza, que algunos consideran la forma más temprana de arte y que, según parece, jamás ha sido una actividad exclusivamente humana. Los chimpancés machos adultos ejecutan una "danza de la lluvia" en medio de los aguaceros torrenciales del trópico, durante la cual patean y golpean el suelo con las palmas de las manos. Pero en ninguno de estos casos, que yo sepa, la actividad artística éra tema de algo semejante a nuestros estudios académicos, ni tampoco se le acordaba valor

espiritual a algo que requiriese una agilidad o habilidad fuera de lo común. La palabra "estética" era desconocida hasta 1750, cuando Alexander Baumgarten la acuñó, y fue Kant en la -*Crítica del juicio* quien formuló por primera vez los que serían los postulados estéticos básicos de Occidente durante los siguientes doscientos años.

Kant es, en muchos aspectos, la persona más rara que Occidente podría haber elegido como mentor artístico. Su vida transcurrió en un lugar recóndito de Prusia Oriental, y tuvo escaso conocimiento o aprecio por las artes. La música, en particular, le parecía un pasatiempo inferior. Dado que no podía comunicar ideas y dependía de "meras sensaciones sin conceptos", Kant pensaba que era mejor calificarla como "diversión" antes que como arte.También observó que era culpable de "una cierta falta de urbanidad" dado que, ejecutada a volumen alto, podía molestar a los vecinos. Este era un tema candente para Kant, pues se sentía molesto por el canto de himnos de los prisioneros de la cárcel adyacente a su propiedad y se había visto obligado a escribirle al burgomaestre al respecto.

Su *Crítica de la razón* —que no trata solamente del arte sino también de la belleza y de nuestra humana respuesta a la belleza— pronto se convirtió en un texto fundante para la teoría del arte occidental, invocado con unción y respeto por incontables estetas. Para el lector moderno, en cambio, es un documento confuso porque parece contradecirse, hacer afirmaciones que van en contra de la experiencia común y depender de supuestos religiosos que pocos comparten. Kant comienza por admitir, razonablemente, que los juicios del gusto "no pueden ser más que subjetivos". Como el placer o el dolor, están relacionados con la experiencia personal del individuo. Sin embargo, esta posición inobjetable pronto comienza a cambiar. Si bien el juicio de si una cosa es "placentera" o no es indudablemente una cuestión de gusto personal (de modo que podamos decir "eso es placentero para mí" y comprender que pueda no serlo para otro), los juicios de belleza son distintos, según parece.

> El caso es por completo diferente con lo bello. Sería (por el contrario) risible si un hombre que imaginara una cosa a su propio gusto creyera justificarse diciendo: "Este objeto (la casa que vemos, la chaqueta que viste esa persona, el concierto que escuchamos, el poema que nos han

> dado a leer) es bello *para mí".* Pues no ha de llamarlo bello si meramente le agrada o le causa placer. Muchas cosas pueden tener para él encanto y amenidad —eso no es problema para nadie—, pero si dice de algo que es bello supone en otros la misma satisfacción, no juzga sólo por sí mismo sino por todos, y habla de la belleza como si fuera una propiedad de las cosas.

Para el lector moderno este postulado es abiertamente falso. Cuando decimos que una cosa es bella, por lo general queremos decir que es bella para nosotros. Es una afirmación del gusto personal. La más rudimentaria noticia de cómo han cambiado los parámetros de belleza a lo largo de los siglos y las culturas nos impediría exigir que otros concuerden con nosotros acerca de qué es bello. Pero, según Kant, el requisito para usar correctamente la palabra "bello" es que —$ todos los demás estén de acuerdo: "El *exige* eso de los demás. Y los inculpa sí juzgan de otro modo".

Esto se debe a que, para Kant, los parámetros de belleza eran, en su nivel más profundo, absolutos y universales. Kant creía que existía un misterioso reino de la verdad —al que denominó "sustrato suprasensible de la naturaleza"— donde residían todos estos absolutos y universales. El hecho de que (en la curiosa versión kantiana de la realidad) creamos que todos deben concordar con nosotros cuando decimos que algo es bello indicaría (para Kant) que tenemos una vaga -^conciencia de este reino misterioso. Su creencia en los absolutos ha persistido hasta hoy, al menos en algunas personas, aunque sólo sea a nivel subliminal. Esta creencia.alimexitaJaxAayicción de que algunas cosas simplemente son obraS-.de, arte^v. otras simpkmfiateurtaXqjon. QueHalíH'cíaro que el juez de distrito Brian Loosley es, en ese sentido, un kantiano. En su universo mental es imposible que alguien diga: "Esto es una obra de arte para mí, aunque quizá para usted no lo sea". Por el contrario, *existe* una respuesta correcta... y el que se equivoca puede terminar tras las rejas.

, Otro elemento crucial de la doctrina kantiana era la separación *L* entre arte y vida. Antropólogos e historiadores han descubierto que, SJ* . en culturas anteriores a la nuestra, el arte siempre estaba relacionado con las ocupaciones y preocupasjgaS^xSSiaoas, con la fabricación de armas, canoas y utensilios de cocina, con los rituales para asegurar

la lluvia o una buena cosecha. Kant, por su parte, postulaba la existencia de un estado mental estéúcjDjpjirojJue los objetos artísticos debían evocar. En este estado puro se trascienden todas las emocioné sTTos^deseos y las consideraciones prácticas. "El gusto", decretó Kant,"es siempre bárbaro, puesto que necesita una mezcla de encantos y emociones a fin de que pueda haber satisfacción". Según Kant, es absolutamente incorrecto pensar que la belleza es algo que despierta las emociones. "La emoción —en el reino estético— nojpertenece en absoluto a la belleza." Toda consideración de utilidad o pracHoctacTes similarmente burda e insignificante. El objeto bello —.debe ser admirado en y por sí mismo. Es la forma pura lo que debemos admirar, no su color ni, mucho menos, su olor, ya que éstos son meros placeres sensuales (a los que Kant llama "encantos"). Para Kant, entonces, el placer que sentimos al contemplar una rosa es estético pero el placer que sentimos al olería no lo es, y del mismo modo niega que la tonalidad en la música o el color en la pintura puedan producir placer estético. El color es un mero accesorio. Los estetas modernos que toman en serio a Kant siguen devanándose los sesos acerca de lo que puede —o no— ser correctamente llamado bello. En *Estética y teoría del arte,* Harold Qsborne menciona el caso de un profesor —un tal C. W. Valentine— para quien el color del empapelado de la pared o el sonido de la campana podían ser considerados bellos, pero el sabor del arrope no.

En suma, para Kant la belleza estaba vinculada con el bien moral.Todos los juicios estéticos son, en consecuencia, juicios éticos. !, Ahora digo qué lo bellotes el símbolo de lo moralmente bueno, y que es sólo en este aspecto", advierte,"que da placer". En otras palabras, cuando miramos un objeto verdaderamente bello podemos afirmar que es verdaderamente bello porque nos damos cuenta de que es bueno. Sentimos que se dirige a lo mejor de nuestra naturaleza. 'La mente toma conciencia de cierto ennoblecimiento y elevación por encima de la mera sensibilidad al placer." Es innecesario aclarar que Kant atribuía esta sensación al vínculo fundamental entre la bondad y la belleza en ese reino "suprasensible" donde residían todas las verdades. "En este territorio suprasensible" lo moral y lo estético están relacionados "de una manera que, aunque común, es todavía desconocida".

Dado que la belleza, como la interpreta Kant, está estrechamente vinculada con los misteriosos principios que subyacen al universo —-cualesquiera sean éstos—, no debe sorprendernos que, desde su punto de vista, sus creadores deban ser personas por cierto especiales. Kant los llama "genios", y procede a explicar que la virtud especial del genio es acceder a la región suprasensible. El genio aparece sólo entre los artistas. Los hombres de ciencia, estipula Kant —incluso los de inteligencia extraordinaria, como Sir Isaac Newton—•, no merecen el nombre de "genios" porque "se limitan a seguir reglas", mientras que el genio artístico "descubre lo nuevo, y por medios que no se pueden aprender ni explicar".

Es extraño que este fárrago de superstición y afirmaciones insustanciales haya alcanzado una posición dominante en el pensamiento occidental. No obstante, eso fue lo que ocurrió. A medida que las ideas de Kant fueron desarrolladas por sus seguidores, ese especial estado estético llegó a parecerse a un éxtasis casi religioso que permitía al alma del amante del arte acceder a un reino más elevado. En *La filosofía del arte* Hegel nos enseña que, a través del arte, "lo Divino" y las "verdades espirituales de más amplio espectro" son traídos a la conciencia. Las artes son "la manifestación sensual del Absoluto" y representan at5íoTen"!a esfera de la existencia espiritual y el conocimiento". El arte es mejor que la vida o la naturaleza. Sus creaciones tienen "una realidad más alta y una existencia más verdadera que la vida ordinaria", y la naturaleza "no es un modo de manifestación adecuado para el ser divino", en tanto el arte sí lo es. Hegel tiende a compartir la baja opinión que Kant tenía de la música. Lamentablemente, concuerda, esta disciplina tiene poco que ver con los conceptos intelectuales y "por esta misma razón el talento musical se manifiesta por regla en la más temprana juventud, cuando la cabeza aún está vacía". Por desgracia, a menudo el talento musical también •; "va acompañado de una considerable indigencia de mente y de carácter", mientras que con los poetas (dice Hegel) "es completamente distinto". Hegel también sigue a Kant cuando excluye —hasta el límite de lo posible— lo sensual del arte. La verdadera función del arte es "satisfacer exclusivamente intereses espirituales y cerrar la puerta a toda proximidad al mero deseo". El arte sólo admite los sentidos más "teóricos": la vista y el oído. El olfato, el gusto y el tacto están exclui-

dos porque "entran en contacto con la materia, en tanto tal", mientras que en el arte "lo sensual es espiritualizado". Hegel rechaza con un dejo de sorna la idea de que si algo es bello o no lo es depende del gusto personal:

> Todo novio ve bella a su novia al pie del altar, y es muy posible que él sea la única persona que la ve así. Y el hecho de que el gusto individual por esta clase de belleza no admita reglas fijas podría considerarse un golpe de suerte para ambas partes.

También queda claro que, para Hegel, "lo Divino" sólo se revela en el arte europeo:

> Los chinos, hindúes y egipcios [...] en sus imágenes artísticas, deidades e ídolos esculpidos jamás han trascendido la condición informe o una definición perversa y falsa de la forma, incapaz de dominar la belleza verdadera.

Por otra parte el arte europeo, al ser verdadero, nos hace mejores/ personas. Es "en verdad la institutriz primordial de los pueblos" yl educa "encadenando e instruyendo los impulsos y pasiones", y "eli-' minando la brutalidad del deseo".

Schopenhauer, otro beneficiario de las teorías de Kant, también aportó su grano de arena a las ideas occidentales de arte alto. Sostenía que, en la pura contemplación del objeto estético, el observador abandonaba por completo su personalidad y se transformaba en "un claro espejo de la naturaleza interior del mundo". Ni siquiera era necesario que el objeto en cuestión fuese una obra de arte. Bastaba un árbol, o un paisaje. Al permitir "que toda su conciencia se colme en
* ■ — m u d a contemplación", el observador deja de ser él mismo y se vuel- - ve indiferenciable del objeto. Más aún, lo que ve ya no es el objeto. Es la idea platónica —"la forma eterna"— de que está hecha la naturaleza interior del mundo. Sin embargo, Schopenhauer nos advierte que este logro notable no está al alcance de todos. Hay que tener
—% dones especiales. El mortal común, a quien describe con desprecio como "esa manufactura de la naturaleza, que produce por miles cada día", jamás podrá aspirar a alcanzar el estado de contemplación pura

y desinteresada imprescindible para ver las ideas platónicas. Schopenhauer parece haber creído que esto se debe a que el mortal común tiene demasiado interés en el sexo. Es una "ciega, esforzada criatura" cuyo "foco se encuentra en los órganos genitales", mientras que el "enjuto eterno, libre y sereno del conocimiento puro" se encuentra en el cerebro. Los únicos seres capaces de alcanzar la visión de las ideas platónicas en estado de contemplación pura son los genios artísticos."" Se puede reconocer al genio por su "mirada penetrante y firme", mientras que la mirada del mortal común es "estúpida y vacua". Los hombres de genio también se distinguen, de acuerdo con Schopenhauer, por su disgusto por las matemáticas y su incapacidad para ganarse el pan o manejar los asuntos de la vida cotidiana. Como son superiores a los métodos racionales que rigen la vida práctica y la ciencia, están —por si todo lo anterior fuera poco— "sujetos a emociones violentas y pasiones irracionales".

Es fácil identificar los dictámenes de Kant y sus seguidores en las ideas del arte que circulan todavía hoy. Que el arte es en cierto modo sagrado, que es "más profundo" o "más elevado" que la ciencia y revela "verdades" que están más allá del alcance de ésta, que refina nuestra sensibilidad y nos hace mejores personas, que es producido por genios de quienes no debemos esperar que obedezcan los mismos códigos morales que el resto de los mortales, que no debe despertar deseos sexuales para evitar el riesgo de convertirse en "pornografía" —lo que es algo muy pero muy malo—; estas y otras supérsticiones afines son parte del legado kantiano. Y lo mismo puede decirse de la creencia en la. naturaleza especial de las obras de arte. Para los .kantianos, la pregunta "¿Qué es una obra de arte?" tiene sentido y se puede responder. Las obras de arte pertenecen a una categoría aparte de cosas —reconocida y testimoniada por ciertos individuos altamente dotados que las han visto en estado de contemplación pura—, y su jerarquía en tanto tales es absoluta, universal y eterna.

Esta idea naturalmente respaldó el supuesto de que todas las obras de arte verdaderas tienen algo en común —un ingrediente secreto— que las distingue de aquellas cosas que no son obras de arte. Se han postulado varias hipótesis acerca de este ingrediente, ninguna de ellas plausible, aunque de vez en cuando se han propuesto nociones interesantes. La investigación de la proporción numérica, por

ejemplo, condujo a la teoría de que la clave del valor estético era la "sección áurea", donde la más corta de dos líneas tiene con la más larga la misma relación que ésta tiene con la suma de las dos. Esto ya había llamado la atención de Euclides, y en el siglo XIX se difundió la idea de que era la esencia de todas las artes. Se señaló su presencia en numerosas pinturas, como así también en los planos y fachadas de £ edificios, desde las pirámides de Egipto y los palacios renacentistas hasta te Corbusier. También se encuentra en formas vegetales y ani- ^ males, como el ancho y la longitud de una hoja de roble y los diáme- ^ tros sucesivos de las espirales de los caparazones de los moluscos... hecho que podría, según el punto de vista, debilitar o fortalecer el ^j[postulado de que la sección áurea es una propiedad distintiva del arte. *1 Gustav Theodor Fechner (1834-1887) fue el primero en poner a jiá prueba esta teoría. Descubrió que la mayoría de las personas interrogadas prefería, por sobre cualquier otro, el triángulo que más se aproximaba a la sección áurea. No obstante, siempre ha resultado problemático identificar la sección áurea en literatura y en música. Y todo indicaría que carece de potencia intercultural. D. E. Berlyne descubrió que las estudiantes japonesas de escuela secundaria no reaccionaban favorablemente al rectángulo de "sección áurea" y preferían en cambio el que más se asemejaba a un cuadrado.

A medida que los intentos de los teóricos por definir las obras de arte se volvían más intrincados y tautológicos, se hizo evidente la auténtica dificultad de la empresa. Aunque casi siempre reforzadas por una fraseología abstrusa, sus definiciones pueden reducirse invariablemente al *dictum* ^le que las obras de arte son aquellas cosas que la gente adecuada reconoce como tales, o bien aquellas cosas que producen los efectos que las obras de arte deberían producir. Harold' Osborne, por ejemplo, afirma que las obras de arte son objetos "adaptados para inducir la contemplación estética en un observador adecuadamente entrenado y preparado"; a todas luces una definición inútil, dado que "adecuadamente" no es un argumento ni una hipótesis a favor de nada. La definición del otrora celebrado esteta norteamericano John Dewey es más florida, pero igualmente insustancial:

> Cuando la estructura del objeto es tal que su fuerza interactúa felizmente (pero no con demasiada facilidad) con las energías que surgen

> de la experiencia misma; cuando sus afinidades y antagonismos- mutuos colaboran para producir una sustancia que se desarrolla acumulativa y certeramente (pero no con demasiada regularidad) hacia la plenitud de los impulsos y las tensiones, entonces, sin lugar a dudas, estamos ante una obra de arte.

Es difícil imaginar por qué Dewey supuso que semejante parrafada ayudaría a alguien a entender algo. A pesar de su heroico aire de inveterado rigor, la vaguedad de los modificadores (¿"no con demasiada facilidad" y "no con demasiada regularidad" para quién?) le otorga la precisión de unos tallarines pasados de punto.

A comienzos del siglo XX las esperanzas de encontrar el ingrediente secreto del arte se habían evaporado, y, al mismo tiempo, la escena artística era un hervidero. Las producciones del modernismo desafiaron todos los postulados previos acerca del arte. Fue algo deliberado. La pulsión modernista era salirse del sistema, huir del abrazo "burgués" de museos y galerías de arte, y ha continuado en forma de impulso detrás del pluralismo del arte contemporáneo.

—% "Los museos", dijo Picasso, "son sólo un montón de mentiras". Roy Lichténstein declaró que deseaba pintar un cuadro tan feo que nadie quisiera colgarlo. Los motivos de esta rebelión parecen haber sido sociales y políticos. El mundo de las galerías, los marchands y los mecenas se veía como algo exclusivo, la prerrogativa del dinero y los privilegios. Los museos eran considerados bastiones de un nacionalismo triunfalista, como lo habían sido en sus comienzos. El Musée Napoléon —más tarde llamado Louvre—, que estableció el patrón para las otras grandes galerías europeas, se inauguró para exhibir los tesoros que Napoleón llevaba a Francia tras sus conquistas. La hecatombe de la Primera Guerra Mundial intensificó la sensación de que era indecente que el arte se vinculara —del modo que fuere— con las instituciones y los valores oficiales. La idea de un museo de i arte moderno es contradictoria en sí misma y expone un conjunto de valores irreconciliables. Porque los custodios de la llama eterna —los directores de museos y galerías de arte— deben reunir en sus templos de verdad eterna obras que abiertamente desprecian, denuncian y ridiculizan los valores que esos mismos templos simbolizan.

El crítico que ha analizado con mayor profundidad estos fenómenos y sus consecuencias para el arte del siglo XX es el norteamericano Arthur C. Danto. Históricamente, su obra marca el fin de la lucha por encontrar cualidades únicas, distintas y universales que distingan a las obras de arte. Danto divide el decurso del arte occidental en dos etapas. La primera, *circa* 1400 a *circa* 1880, fue la etapa deja.1^ representación. Durante este período se aspiró a imitar a la naturaleza cada vez con mayor precisión. Gombrich ha contado la historia en *Arte e ilusión.* La segunda fue el modernismo. Su aspiración, tal como la definiera "el gran teórico del modernismo" Ciernent Greenberg, era explorar el potencial de los materiales —pinturas, telas y demás—.
Ya no se buscaba la ilusión: la superficie pintada no era más que una superficie. El arte no se ocupaba de la naturaleza, sino del arte. Este movimiento llegó a su punto culminante con el expresionismo abstracto y concluyó a comienzos de la década de 1960 con el arte pop; específicamente con las Cajas Brillo de Andy Warhol, que dieron origen a la teoría del arte de A. C. Danto.

Danto

Para Danto, la exposición de las esculturas Cajas Brillo —llevada a cabo en la Stable Gallery, East 74th Street, en abril de 1964— marcó un hito en la historia de la estética. En su opinión, "redujo a nada todo lo que los filósofos han escrito sobre el arte". Porque la peculiaridad de las esculturas de Warhol era que eran absolutamente indiferenciables de las cajas Brillo que se vendían en los supermercados. Mostraban que una obra de arte no necesita tener ninguna cualidad especial que los sentidos puedan discernir. Su jerarquía de obras de arte no depende del aspecto ni tampoco de ninguna cualidad fisi-

- ca. Los expertos como Greenberg, quienes creían poder distinguir una obra de arte con sólo mirarla, estaban lisa y llanamente equivocados. Danto llegó a la conclusión de que cualquier cosa podía ser nna obra dejarte. Su máquina de escribir podía transformarse en una obra de arte pero no podía convertirse, digamos, en un sándwich de jamón. Aquello que la convertía en una obra de arte no tenía relación alguna con su aspecto físico sino con cómo era mirada, cómo era pensada.

De hecho —como admite el propio Danto—, elegir las Cajas Brillo de Warhol como punto de ruptura fue, en cierto sentido, arbitrario, ya que existían otras obras de arte que podían aspirar a ese

honor. Cuando Marcel Duchamp quiso exhibir un mingitorio en la Exposición de la Sociedad de Artistas Independientes en 1917, con el título "Fuente", estaba diciendo lo mismo que Warhol. Duchamp también expuso un tirabuzón, un peine y una rueda de bicicleta como obras de arte. Para el caso, las latas de sopa Campbell de Andy Warhol habrían sido, en sentido estricto, una mejor opción que las f Cajas Brillo. Porque, a diferencia de éstas, ni siquiera las había hecho él: las había tomado directamente de los estantes del supermercado, por lo que eran del todo indiferenciables de las latas que no eran exhibidas como obras de arte. Sin embargo fueron las Cajas Brillo las que; para Danto, esclarecieron la situación filosófica y simbolizaron un momento de emancipación histórica, puesto que coincidieron con el movimiento feminista y la reivindicación de los derechos civiles de los negros.

La conclusión de Danto —aquello que hace que algo sea una obra de arte es que alguien piense que es una obra de arte— era profundamente difícil de digerir para el propio Danto. De haber podido, la habría soslayado. Porque parecía abrir las compuertas de las represas. Y reducir el arte al caos. Danto temía que nada pudiera ser considerado inaceptable. Por naturaleza, admite, es un esencialista. Es decir que quiere creer —cree— que el arte es especial, que "hay una suerte de esencia transhistórica en el arte, en todas partes y siempre la misma". Aunque reconoce que cualquier cosa puede convertirse en una obra de arte, adhiere al punto de vista de que "después de todo, es una cuestión de hecho si algo es una obra de arte o no lo es". Está seguro de que debe haber dos categorías distintas de objetos: por un lado las obras de arte y, por el otro, "las simples cosas, que no aspiran de ningún modo al estatus exaltado de arte". Era difícil conciliar estas convicciones con su igualmente firme convicción de que cualquier cosa podía ser una obra de arte. Sin embargo, Danto encontró una alternativa que ofrecía la solución a su dilema. La alternativa implicaba trasladar la atención de la cosa misma —la caja Brillo, por ejemplo— hacia la gente que la miraba como una obra de arte. Según Danto, para que su opinión importara, esa gente debía pertenecer al

* "mundo del arte". Es decir, debían ser expertos y críticos capaces de comprender el arte moderno. "Ver algo como arte requiere una atmósfera de teoría artística, cierto conocimiento de la historia del

arte." Solamente la opinión de esa clase de personas puede convertir un objeto en una obra de arte, y están calificadas para hacerlo porque pueden comprender su significado. Para Danto, lo que distingue a las obras de arte es que tienen un significado, y no cualquiera, sino un significado particular. El significado correcto es el que propuso el artista.

Para ilustrar la importancia de la intención del artista, menciona el caso de una golosina titulada "We Got It!", producida por la Bakery, Confectionery and Tobacco Workers' International Union of America, Local N° 52, y exhibida en la exposición Chicago Culture in Action en el año 1993. Una golosina que es una obra de arte, comenta Danto, no necesita ser particularmente buena en tanto golosina, pero debe haber sido producida "con intención de que sea arte". De acuerdo con su teoría, es esta intención lo que críticos y expertos están calificados para detectar. Una vez reconocida la intención, juzgarán el éxito de la obra decidiendo si, para su punto de vista, lo ha obtenido. Una obra de arte "debe ser calificada de éxito o fracaso en términos de la adecuación con que encarne su significado propuesto".

Danto ofrece un ejemplo de su teoría en acción, que contribu-
—* ye a esclarecerla y, a mi entender, también expone sus falencias. Nos pide que imaginemos que Picasso, hacia el final de su vida, pintó una corbata azul. Al mismo tiempo, un niño —al que Picasso no conoce y quien a su vez no sabe nada de él— también pinta una corbata azul. Las corbatas, terminadas, son absolutamente idénticas en todos los aspectos. Por casualidad ambos han utilizado la misma pintura, y ambos la han aplicado suavemente. Sin embargo, en el cuadro de Picasso, la pincelada suave es una alusión polémica y un gesto de repudio al culto de la pincelada cargada o brochazo que definió la pintura neoyorquina de la década de 1950 y culminó en el expresionismo abstracto. En el caso del niño, la pincelada suave sólo pretende complacer a su papá. La pregunta es: ¿cuál de las dos corbatas es una obra de arte... si es que alguna lo es? Danto no tiene la menor duda. La corbata de Picasso es una obra de arte, y la del niño no lo es. En palabras de Danto,"la corbata del niño no es una obra de arte; algo le' impide ingresar a la privilegiada confederación de obras de artej donde la corbata de Picasso es aceptada sin hesitación". El impedí-

mentó, en opinión de Danto, es que no tiene significado, o que no tiene significado en relación a la historia del arte moderno como la Corbata de Picasso.

A mi entendedla hipótesis de Danto ha sido bellamente construida no sólo para demostrar sus propias falacias sino también para introducirnos en los temas fundamentales que plantea la pregunta "¿Qué es una obra de arte?". A su objeción de que la corbata del niño no tiene significado —o no tiene el significado correcto— podríamos responder que, de hecho, puede tener cualquier cantidad de significados. Los significados no son cosas inherentes a los objetos. Son elementos que aportan quienes interpretan los objetos. Para defender su teoría, Danto constantemente se afana por evadir, u oscurecer, este hecho. Por ejemplo, cuando analiza el mingitorio de Duchamp insiste en que, para poder verlo como una obra de arte, debemos comprender lo que Duchamp intentó expresar con él. Duchamp le dijo a Hans Richter que su intención había sido "desalentar la estética" y ¡A ésta es, para Danto, la única manera admisible de interpretar el mingitorio como una obra de arte. Podría ser posible, concede, admirarlo estéticamente como una forma bella, blanca y resplandeciente que jamás habíamos advertido antes. Pero esto sería, según Danto, una minucia sentimental. Sería el equivalente estético de la enseñanza de Cristo, según la cual "el más pequeño entre nosotros —quizás, especialmente, el más pequeño— es luminoso bajo la gracia divina". Sería una versión del punto de vista cristiano que considera que el mundo —y todo lo que hay en él— es la obra maestra de Dios. Danto desecha estas fantasías piadosas sin prolegómenos: "Supongamos que esto es falso". La brusquedad es reveladora, pues intenta soslayar uno de los juntos débiles de su argumento. Ver el mingitorio como algo bello no tiene por qué estar en relación alguna con la piedad cristiana, y si estuviera relacionado con la piedad cristiana no tendría por qué ser ridículo. Danto no tiene respuesta para estas hipótesis, más allá de insistir en que difieren de su propia opinión y en que a su entender disminuyen el interés del mingitorio de Duchamp:

> Reducir el arte de Duchamp a una homilía performativa de estética democristiana es oscurecer su profunda originalidad filosófica, y en cualquier caso una interpretación de este tipo deja en la más absoluta

oscuridad la cuestión de cómo tales objetos llegan a ser obras de arte, , dado que lo único que habrían mostrado es que poseen una dimensión estética imprevista.

Por supuesto que, para algunos observadores, descubrir que un objeto posee una "dimensión estética imprevista" puede ser precisamente lo que lo convierte en una obra de arte, y la bravata de Danto . no demuestra que estén equivocados. "La realidad no tiene significado", insiste,"el arte sí". A lo que podríamos responder que la realidad tiene múltiples significados si nos tomamos la molestia de endilgálserlos, aun cuando —retomando el episodio imaginario de Danto— la realidad esté representada por algo en apariencia tan insignificante como una corbata azul pintada por un niño. Porque es probable que quienes vean la corbata del niño la interpreten de numerosas maneras. Algunos podrían considerarla un gesto de amor, otros (como insi- . núa el propio Danto, explotando el simbolismo sexual de la corbata) podrían verla como una señal de hostilidad edípica hacia el padre. Cualquiera de éstos —o algún otro— podría ser no sólo un significado sino *el* significado propuesto, y de este modo satisfacer la exigencia de Danto de que la interpretación correcta debe ser igual a laH-intención del artista.

Pero la verdadera objeción a la preponderancia que Danto otorga a la intención del artista es que, simplemente, no funciona como criterio. No tenemos acceso a las intenciones de los creadores de la inmensa mayoría de las obras de arte que abarrotan nuestros museos y galerías. Ni siquiera conocemos la identidad de los creadores de las primeras obras artísticas. Como ya hemos dicho, parece altamente improbable que hayan intentado producir "arte" en el sentido que, hoy damos a esta actividad. Juzgar las obras por sus intenciones es*/ entrar en un círculo vicioso. El crítico deduce la intención a partir de/ la obra y luego, haciendo el proceso inverso, decide si la obra es igual a la intención. Los teóricos literarios descartaron el intencionalismo\ como procedimiento evaluativo a mediados del siglo XX, y el hecho) de que Danto todavía se aferre a él sugiere un deseo frenético de) certezas.

Otra falla de la teoría de Danto quedará de manifiesto si imaginamos que el padre del niño insiste en que, para él, la corbata *es* una

obra de arte, cosa que bien podría ocurrir. Danto habría respondido: "Esa corbata *no es* una obra de arte, por mucho que usted *piense lo* contrario; y no es una obra de arte porque el mundo del arte no la consideraría como tal". Es probable que esta respuesta no satisfaga al devoto padre. ¿Pero debería satisfacernos a nosotros? En efecto, la respuesta de Danto es una versión de la solución religiosa que aludí al comienzo. Una persona religiosa, suponiendo que concordara con Danto, diría: "Dios no considera que la corbata del niño sea una obra de arte". Danto dice: "El mundo del arte no considera que la corbata del niño sea una obra de arte". Esencialmente es la misma respuesta, dado que apela a una autoridad trascendente cuyo veredicto no puede ser cuestionado y cuya decisión automáticamente anula todas las opiniones subjetivas y personales. Para Danto, la gente de buen gusto es congénitamente superior: una raza aparte. El buen gusto no se aprende, afirma, es un don.

Llegado a este punto, creo pertinente agregar que la fe de Danto en las decisiones del mundillo artístico se extiende a otras artes además de la pintura. Por cierto, se aplica a todas las artes. Hay un mundillo de la música que decide qué es música y qué es sólo ruido, un mundo de la danza que diferencia la danza del mero movimiento, y un mundo literario que reconoce la verdadera literatura. Para Danto, estas distinciones son reales y definidas. "El relato periodístico", afirma, "contrasta de manera contundente con los relatos literarios porque no es literatura". Según parece, en algunos casos más de un equipo de expertos tendrá que juzgar si lo es o no lo es. Danto cita la obra de Robert Morris, "Box with the Sound of Its Own Maldng" (1961), una caja alta de madera que tenía dentro un grabador de cinta que reproducía martillazos y ruidos de serruchos. Como fenómeno visual y auditivo esta obra podría calificar, presuntamente, como música o como escultura. La guía telefónica de Manhattan también podría, según Danto, ser considerada una obra de arte en las más diversas categorías. Podría ser una novela de vanguardia, una escultura de papel o un álbum de estampas. Pero, como en el caso de la corbata azul pintada, sólo la validación del mundo artístico podría transformarla en arte.

El de la corbata pintada puede parecer un ejemplo trivial. Pero la confrontación entre Danto y el padre del niño sirve como modelo

de todos los desacuerdos acerca de qué es una obra de arte, y de todas las hipótesis sobre los respectivos méritos del arte "alto" y "bajo". En el debate que he imaginado, la estrategia de Danto consiste en desestimar el sentimiento personal del padre: hacer que su opinión no cuente. Cuando los adalides del arte alto desprecian o desvalorizan los placeres que otros obtienen del así llamado arte bajo, utilizan la misma estrategia. Cualesquiera sean las circunstancias particulares, el argumento de los defensores del-arte alto podría reducirse a esto: "La experiencia que obtengo cuando miro un Rembrandt o escucho a Mozart es más valiosa que la experiencia que usted obtiene cuando mira o escucha los exabruptos kítsch o sentimentales que le dan placer".

La objeción lógica a este argumento es que no tenemos manera de conocer la experiencia interior de otras personas, y que por lo tanto no tenemos manera de juzgar la clase de placer que obtienen de aquello que les da placer. Si nos sometemos a un brevísimo autoexamen veremos que las fuentes dé nuestros propios placeres y preferencias no son claras, ni siquiera para nosotros mismos. En cada uno de nosotros hay un país inexplorado. Los escritores lo han sabido desde siempre, y hace tiempo que no dejan de decírnoslo. Escuchemos, por ejemplo, a Virginia Woolf; "No conocemos nuestra propia alma, mucho menos las almas de los otros. Los seres humanos no andan de la mano a lo largo del camino. En cada uno hay una selva virgen, un campo nevado donde hasta las huellas de las patas de los pájaros son desconocidas". Esta habría sido una buena respuesta para Danto, suponiendo que el devoto padre hubiera leído a Virginia Woolf y pudiera traer a colación la cita en el momento oportuno.

Así como no tenemos acceso a la conciencia de otras personas, igualmente podemos decir —aunque sólo sea a través del tosco método de preguntas y respuestas— que las respuestas de las personas a una misma obra de arte varían enormemente. El análisis más exhaustivo que conozco acerca de este problema es el libro *Psychology of the Arts,* de Hans y Shulamith Kreitler. Se trata de un monumental estudio panorámico de todas las artes que incorpora los resultados de más de cien años de investigación experimental en estética, sociología, antropología y psicología. La bibliografía supera las 1.500 entradas. Los Kreitler descubrieron que las respuestas al arte son altamente

subjetivas y que las asociaciones personales desempeñan un papel fundamental en la determinación de las preferencias. Los experimentos muestran una variabilidad tan grande en las respuestas de la gente q_{Ue} Jos porcentajes consignados prácticamente carecen de sentido. En música, por ejemplo —y a pesar de la insistencia de los puristas en que la respuesta adecuada del oyente no debería trascender la música inisma—, los estudios empíricos indican repetidamente la presencia dé un amplio espectro de emociones, asociaciones, ideas e imágenes. Más aún, no han podido identificar elementos comunes en las imágenes provocadas por una determinada pieza musical ni tampoco correspondencia alguna entre éstas y las intenciones manifiestas del compositor.

En cuanto a *por qué* diferentes personas responden de manera diferente a la misma obra, los Kreitler concuerdan, en efecto, conVirginia Woolf en que es imposible saberlo; o más bien en que para poder responder esa pregunta, nuestro conocimiento tendría que ser infinito. Tendría que "abarcar un inconmensurablemente amplio espectro de variables, que no sólo incluiría las capacidades perceptivas, cognitivas, emocionales y otras características de la personalidad, sino también datos biográficos, experiencias personales específicas, encuentros anteriores con el arte, y recuerdos y asociaciones individuales". Habría que reunir esta inmensa cantidad de información sólo para que el investigador comenzara a comprender la respuesta de un solo observador ante una sola obra de arte.

He insinuado que quienes proclaman la superioridad del arte alto de hecho están diciéndoles a aquellos que obtienen placer del arte bajo: "Lo que yo siento es más valioso que lo que usted siente". Ya estamos en condiciones de ver que semejante proclama es un sinsentido psicológico, dado que no tenemos acceso a los sentimientos de otras personas. Pero aunque lo tuviéramos, ¿habría algún sentido en afirmar que nuestras experiencias son más valiosas que las de otro? Un adalid del arte alto jamás diría que sus experiencias son más valiosas *para él,* porque eso no probaría la superioridad del arte alto sino solamente su preferencia personal por ese tipo de arte. Más bien diría que las experiencias que obtiene del arte alto son —en un sentido absoluto e intrínseco—r más valiosas que cualquier experiencia que otro pueda obtener del arte bajo. ¿Cómo podría tener sentido seme-

jante afirmación? ¿Qué podría significar la palabra "valiosas" en semejante contexto? Sólo podría tener sentido en un mundo de absolutos por decreto divino —un mundo en el que Dios decide cuáles sentimientos son valiosos y cuáles no—; y, como ya he dicho, ése no es el mundo donde intento formular mi hipótesis.

Al rechazar el planteo de Danto —según el cual debería aceptar el veredicto del mundo del arte— el padre bien podría acotar —más allá de las objeciones que he señalado— que la fe de la sociedad contemporánea en el mundo del arte es bastante débil. El arte moderno —visto a través del fenómeno Saatchi, por ejemplo— se ha vuelto sinónimo de dinero, moda, fama y sensacionalismo, en todo caso en la mente del hombre de Clapham^y su desilusión es compartida por los críticos culturales de mayor peso. Según Robert Hughes, el papel que le ha tocado al arte en nuestra sociedad de medios masivos es "ser capital de inversión". Un arte político eficaz es imposible en nuestros días, porque los artistas deben ser famosos para que los escuchen, y a medida que ellos ganan fama su arte gana valor, e *ipso Jacto* se vuelve' inofensivo. "En lo atinente a la política, la mayoría del arte aspira a la condición de Musak. Aporta una melodía de fondo al poder." Hughes volvió al ataque en un discurso pronunciado ante la Royal Academy en junio de 2004, luego de que un temprano Picasso fuera rematado >en Sotheby's por 100 millones de dólares el mes anterior. Esa suma equivale al PBI de algunos estados caribeños y africanos y, señala Hughes, "algo está muy podrido" si los superricos de Occidente pueden gastarla en una pintura. "Gestos como ése no honran al arte. Lo envilecen, porque vuelven patológico el deseo del arte." Citó las palabras del amigo y biógrafo autorizado de Picasso. Tohn Richardson, quien dijo que ninguna pintura valía tanto y que el comprador "tendría que haberle dado ese dinero a una causa mucho más importante". En franca alusión al tiburón en formaldehído de Damien Hirst, Hughes también condenó la confianza del arte moderno en las tácticas^de impacto o golpe bajo."Sé, como la mayoría sabemos en el fondo del corazón, que el término 'vanguardia' ha perdido hasta el último

[1] Clapham es una renombrada galería de arte, localizada en el sur de Londres, que se dedica a descubrir y promover la obra de artistas "emergentes" (N. de laT.).

vestigio de su significado original en una cultura donde todo vale." El crítico del posmodernismo Fredric fcmeson comparte el pesimismo de Hughes, casi siempre por las mismas razones:

> f La producción estética actual se ha integrado, en líneas generales, a la producción de artículos de consumo: la frenética urgencia económica de producir camadas frescas de bienes en apariencia siempre más novedosos (desde prendas de vestir hasta aeroplanos), a tasas cada vez \ mayores de compraventa, hoy asigna una función y una posición I estructurales en constante alza a la innovación y la experimentación ? ^ estéticas.

' En julio de 2002 tuvimos un indicio de la reacción pública a estas tendencias, cuando una celebrada obra de arte moderno sufrió ; un accidente fatal. La obra en cuestión era un busto de la cabeza del escultor Marc Quinn. hecho con cinco centímetros cúbicos de su i propia sangre congelada y titulado "Self". Había sido comprada en ¡ 1991 por Charles Saatchi —por 13.000 libras esterlinas, según se dijo— y conservada en una heladera como su naturaleza lo requería. Desconociendo sus contenidos, los albañiles que remodelaban la cocina en la casa de Saatchi en Eaton Square desconectaron el freezer... y dos días después advirtieron que estaba rodeado por un charco de sangre. La ligereza con que la prensa británica se refirió al incidente no admite dudas. Casi con una sonrisa invisible, los columnistas les recordaron a sus lectores que en la mansión Saatchi también había una habitación especial que albergaba la cama deshecha deTra-Hfeey Emin, cuyo valor ascendía a 150.000 libras esterlinas. El *Times* recordó en son de broma otros "accidentes" sufridos por obras de arte moderno. Una creación abstracta de John Chamberlain, hecha con*""" chatarra automotriz, fue retirada por los barrenderos cuando alguien la dejó momentáneamente sobre la vereda frente a una galería de Nueva York. Los changarines de una casa de remates quitaron el envoltorio de papel madera de una silla, sin darse cuenta de que era parte integral de una escultura de Christo. El comentario del mundillo artístico sobre la pérdida de Saatchi ("Un vocero de la Tate dijo hoy que 'Marc Quinn es un artista muy importante'") fue citado con evidente gozo satírico por el *Evening Standard.*

Tanta irreverencia resultó ser un mero anticipo de la explosión humorística que saludó el incendio del depósito Momart en mayo de 2004. Entre las víctimas se contaron dos de las obras más celebradas de la colección Saatchi: la carpa de Tracey Emin —ornamentada con los nombres de todas las personas con quienes se había acostado— y "Hell", de los hermanos Chapman —un *tablean* de soldados de juguete mutilados por el que Saatchi había pagado 500.000 libras esterlinas—. El artista Sebastian Horsley expresó la reacción general, aunque en términos menos cautos que la mayoría:

> Lo único que lamento es que los artistas no hayan estado en la pira funeraria.Eso sí que hubiera sido grandioso. [...] Los artistas desempeñan el bien remunerado papel de bufones de la corte. [...] ¿Por qué han permitido que les ocurriera a ellos? Los premios Saatchi, Jopling,Turner... son premios para tránsfugas y desertores, para forajidos de cartón que se ponen de rodillas para ser premiados por una sociedad a la que juran despreciar. ¿Dónde ha quedado el desafío? ¿Por qué la generación punk se ha vuelto tan doméstica, tan emasculada? ¿Por qué estrecha la mano de la realeza del mundillo artístico y se mueve en esos mismos círculos que su obra supuestamente denosta?

Durante los días posteriores al incendio, los comentarios públicos de la prensa y los programas de entrevistas telefónicas apoyaron reiteradamente la opinión de que el arte británico era un abuso de confianza, una perversa alianza de fraudulencia, dinero y falta de talento.

«^Solamente en una cultura donde el mundo del arte esté por completo desacreditado podría provocar tanto regocijo la destrucción de obras de arte, y, en esta atmósfera, el mandato dantiano de aceptar el veredicto del mundillo artístico para decidir qué es o no es una obra de arte resulta cómicamente ajeno a la realidad.

Sin embargo, hasta no hace mucho —si mal no recuerdo— su mandato tenía sentido y la mayoría de la gente lo encontraba aceptable. Lo que ha **cambiad^ nr> e<¡ el munHn** del arte, somos nosotros. La —^creciente renuencia a aceptar cualquierHasi dCautoridad —médica, científica, política— fue una tendencia imperante a fines del siglo XX, y el escepticismo generalizado respecto de los postulados del mundillo artístico es parte de ese fenómeno. I¿1 creciente acceso a la/-[1]

educación superior es otra causa subyacente: la cantidad de estudiantes universitarios en la población ha aumentado cinco veces desde mediados de la década de 1960. Otro factor contrario a la aceptación de los dictámenes del mundillo artístico es el advenimiento del arte de masas. Las fuerzas que produjeron el arte de masas fueron sociales y tecnológicas, y en cuanto fueron sociales representaron la rebelión de los muchos contra los pocos. Para saber contra qué se rebelaron basta hojear las páginas del ensayo *La deshumanización del arte,* de Ortega y Gasset, publicado en 1925. Según Ortega el arte modernista es, en todas las esferas —pintura, música, escultura, literatura—, esencialmente impopular, exclusivo y elitista. Esa es su función. Actúa "como agente social" y distingue entre "la masa informe de los muchos" dos castas diferentes de hombres: aquellos que lo comprenden y aquellos que no. De acuerdo con esta perspectiva, el primer grupo posee un órgano de comprensión negado a los demás, ya que son dos variedades diferentes en la especie humana". En consecuencia, el arte modernista "siempre tendrá a las masas en su contra" puesto que las insulta deliberadamente. Las obliga a reconocerse como "materia inerte del proceso histórico".

Pero Ortega no previo que las masas reaccionarían y tomarían posesión de un arte propio que eclipsaría al arte elitista. En cuestión de décadas, la revolución tecnológica del siglo XX —incansablemente innovadora— les ofrecería, día y noche —mediante pantallas, auriculares y amplificadores—, un arte a una escala y de una clase jamás soñadas por el mundillo oficial del arte, que la recibió con desconcierto y franco rechazo. La música clásica ocupa hoy un rinconcito en la multimillonaria industria discográfica. Comparados con las hordas globales que viven vidas imaginarias a través de las telenovelas, los lectores de poesía y espectadores de teatro son tan raros como los cultores del origami. La pintura ha muerto; mientras tanto, el excremento de elefante y las muñecas inflables del mundillo artístico representan el intento desesperado de obtener unas migajas de publicidad del interminable desfile de deslumbrantes celebridades del arte masiyo.

Al comienzo de este capítulo dije que no sólo formularía la pregunta "¿Qué es una obra de arte?", sino que también la respondería. Y ha llegado la hora de hacerlo. Creo que Danto tiene razón cuando aduce que la respuesta no puede estar en los atributos físicos del obje-

to mismo. Cualquier cosa puede ser una obra de arte. Lo que la convierte en obra de arte es que alguien piense que lo es. Para Danto, ¿se alguien debe ser miembro del mundillo artístico. Pero ya nadie, excepto el mundillo artístico, lo cree así. El mundo del arte ha perdido credibilidad. El electorado se ha expandido; por cierto, se ha vuelto universal. Mi respuesta a la pregunta "¿Qué es una obra de arte?" es: "Una obra de arte es cualquier cosa que alguien haya considerado alguna vez una obra de arte, aunque sea una obra de arte sólo para ese alguien". Además, los motivos que nos llevan a considerar que algo es una obra de arte son tan diversos como diversos son los seres humanos. A mi leal entender, ésta es la única definición lo bastante amplia como para abarcar, por una parte, "La Primavera" y la *Misa en Do Menor,* y, por la otra, una lata de excremento humano y una corbata azul pintada por un niño.

De esto se desprende que el antiguo uso de "obra de arte" como término elogioso —que implica la membresía de una categoría exclusiva— se ha vuelto obsoleto. La idea de que con sólo decir que algo es una obra de arte estamos confiriéndole una suerte de sanción divina es hoy tan respetable a nivel intelectual como creer en los peces de colores.Tras el incendio del depósito Momart y la indiferencia de la reacción pública,Tracey Emin dijo por radio que sus amigos extranjeros la habían compadecido por vivir en un país donde las obras de arte tenían tan poco valor. Ahora estamos en condiciones de ver que su indignación y la de sus amigos, aunque comprensible, derivó de una simple malinterpretación del pensamiento moderno. Emin y sus amigos suponen la existencia de una categoría aparte de cosas llamadas "obras de arte" (a la cual, según creen, pertenece la producción de Emin) que son intrínsecamente más valiosas que aquellas cosas que no son obras de arte, y que^enconsecuencia, merecen respeto y admiración universales. Hoyrabemosjque estos supuestos originados a fines del siglo XVIII ya no tienen vigencia ni valor en nuestra cultura. La pregunta "¿Esto es una obra de arte?" —formulada con enojo, indignación o simple perplejidad— sólo puede tener, hoy, una respuesta: "Sí. si usted cree que lo es: no. si usted cree que no 1Q_£S". Si esto parece lanzarnos de cabeza al abismo del relativismo, lo único que puedo decir es que en realidad siempre hemos estado en el abismo del relativismo... suponiendo que sea un abismo.

Mi definición es, creo, la misma a la que siempre arribaba Danto con sus razonamientos. En muchos momentos, acaso sin darse cuenta, deja en manos del juicio individual preguntas relativas a la identidad de las obras de arte. Por ejemplo, mientras discute si hay un límite para las cosas que pueden considerarse obras de arte, comenta:

> En mi opinión, hay casos en los que sería errado o inhumano adoptar una actitud estética, colocar a prudente distancia física ciertas realidades: por ejemplo, ver una revuelta popular en la que la policía saca a relucir sus cachiporras como una suerte de ballet; o ver las bombas que explotan como crisantemos místicos nacidos del avión que las ha dejado caer.

Algo así. Pero hasta el momento nadie ha cuestionado que el mundillo artístico sea el dueño exclusivo de la decisión. Se admite que la misma cosa pueda ser una obra de arte para una persona aunque no para otra. Si alguien cree que algo es una obra de arte, lo es. La inagotable potencia de sus razonamientos empuja a Danto al borde del abismo, pero no logra reunir el r.oraie necesario para dar el salto.

Un resultado curioso de la definición propuesta es que hay muchos menos expertos en arte de los que imaginábamos. La actitud ignorante respecto del arte solía ser parodiada con la frase "Yo no sé nada de arte, pero sé lo que me gusta". Según parece, eso es lo único que todos nosotros, sin excepción, estamos en condiciones de decir. Por supuesto que hay académicos y críticos profundamente versados en una o varias disciplinas artísticas. Pero las respuestas del común de los mortales a las obras de arte son casi infinitamente variadas. Y hemos visto que, para conocer una sola pintura, un libro o una pieza de música, sería necesario conocer todas estas respuestas. Una obra de arte no se limita a la manera en que una determinada persona responde a ella. Es la suma de todos los sentimientos sutiles. íntimos, individuales e idiosincrásicos que ha provocado a lo largo de su historia .Y nosotros no podemos conocer esos sentimientos porque están guardados bajo siete llaves en las conciencias de otras personas. Y si no podemos conocerlos, tampoco podremos conocer ninguna obra de arte, ni siquiera una sola. Todo indicaría, entonces, que ninguno de nosotros sabe mucho de arte... pero todos sabemos qué nos gusta.

Capítulo Dos

¿EL ARTE "ALTO" ES SUPERIOR?

Los críticos culturales distinguen el arte "alto" (la música clásica, la literatura "seria", la pintura de los viejos maestros y demás) del arte de masas o popular, y casi siempre presuponen que es superior. En este capítulo intentaré demostrar que esa presunción carece de fundamentos racionales. La analogía de la altura ya es, en sí misma, curiosa. Puede originarse en la vergüenza del cuerpo: el arte "alto" es aquelí® que supera los "bajos" apetitos físicos y se dirige al "espíritu".También puede tener connotaciones de rango social: el arte "alto" es el ■ que agrada a una exclusiva minoría cuyo estatus social la exime de la lucha por la supervivencia. Los adalides del arte alto dan por sentado que las experiencias que éste les proporciona son intrínsecamente más valiosas que las que el arte bajo proporciona a otros, aunque, como hemos visto en el capítulo anterior, esta afirmación no sólo es imposible de verificar en los hechos, sino también carente de sentido.

La novelista Jeanette Winterson es una notable abogada del arte alto, que ha extraído sus ideas de Clive Bell y el grupo de Bloomsbury. Como ellos, Winterson abomina del realismo y equipara arte conrrapto" y "éxtasisj Como ellos, desdeña la "educación de las masas^'. Sus escritos críticos revelan a las Claras que vive en un mundo de absolutos. Hay artistas "verdaderos" como T. S. Eliot,Virginia Woolf y la propia Winterson, y hay "no artistas" como Joseph Conrad, a quien denosta como "un polaco que se enorgullecía de su impecable **y** apropiado uso del inglés". Los artistas verdaderos son espiritualmente superiores y también, deja entrever Winterson, socialmente superiores. Rehúyen "el lenguaje de los tenderos y los diarios

/? sensacionalistas". El arte es "encantamiento" y los artistas verdaderos tie-^
S nen "el derecho del hechizo". Según parece, esto no es un mero capricho de Winterson. El hecho de que crea estar rodeada de presencias mágicas quizá le parecerá una falta de cordura al observador común.

> "Me muevo con cautela", confiesa, "entre las pinturas que poseo, por^j que sé que me están mirando tan de cerca como yo las miro a ellas".

La validez de su propio gusto artístico es un dato que Winterson jamás cuestiona. Por el contrario, lamenta las bajas inclinaciones de su madre en asuntos culturales:

> Mi madre, que era pobre, jamás compraba objetos; compraba símbolos. Solía ahorrar para comprar alguna cosa horrible que luego colocaba en el mejor lugar de la casa. Compraba cosas de fábrica que excedían en mucho su presupuesto. Si hubiera podido ver las cosas como eran en realidad, jamás habría gastado dinero en ellas. Pero no podía verlas, como tampoco podían verlas los vecinos que arrastraba a casa para que las admiraran.

Los prejuicios que exhibe Winterson son, sin duda alguna, tradicionales. Pero no dejan de ser prejuicios. El disgusto por las "cosas de fábrica" data —vía el movimiento de artes y artesanías— de William^— Morris, y culmina en Carlyle. La noción de que algo se puede ver "como es en realidad" tiene cierto tufillo a Matthew Arnold, e ignora de plano la idea moderna de que la mirada depende del que mira.

Winterson no confiesa por qué entiende que su manera de mirar es superior, pero es evidente que la considera así, además de pensar que su madre y los amigos de su madre serían mejores si se pareciesen un poco a ella. Estos supuestos están a la orden del día entre los adalides del arte alto. Están convencidos de llevar vidas plenas y felices, y seguros de que si las masas ignaras compartieran sus gustos artísticos también serían ricas y felices. De hecho, la situación que Winterson describe parece ser satisfactoria tanto para ella como para su madre. Le da una razón para sentirse superior, cosa que claramente necesita, y le da a su madre una manera de compartir placer con sus amigos. Si su madre y amigos se volvieran adeptos a la clase de arte que venera Winterson, es probable que también lo disfrutaran, dado que disfrutan el solo hecho de compartir. Pero Winterson ten-

dría que encontrar una nueva razón para sentirse superior. En cualquier caso, la omisión más flagrante en que incurre es no reconocer que de hecho ignora^el placer y la satisfacción que su madre y amigos Obtienen del arte que prefieren, dado que no puede acceder a la conciencia de ninguno de ellos.

Las divisiones sociales y culturales de esta índole son inherentes a la idea misma de arte alto. Este arte sólo puede ser "altó" en comparación con otro arte, que es "bajo". Como afirma Ellen Dissanayake , en su libro *What IsArt For?,* este concepto de arte no sólo es relativa- t mente reciente, sino también aberrante desde la perspectiva de la evo- *é—* Ulución humana. El enfoque de Dissanayake es etológico (es decir que está interesada en cómo los animales —entre otros, los animales humanos— sobreviven en su medio ambiente) y analiza la contribución del arte a la selección natural. No le interesa nuestro culto poskantiano del arte como contemplación espiritual solitaria, sino una vasta miscelánea de prácticas, que van desde la pintura del cuerpo •hasta la decoración de las armas en las primeras sociedades humanas. Todas estas formas artísticas tempranas, observa Dissanayake, eran comunitarias, reforzaban la cohesión del grupo y contribuían a asegurar su supervivencia. Las tendencias separatistas del arte alto les son completamente ajenas.

Es difícil encontrar un principio único que vincule estas diversas prácticas artísticas. Pero la tendencia de comportamiento que todas comparten, según Dissanayake, es "hacerlo especial". Hacer que algo sea especial equivale a colocarlo en un plano distinto del cotidiano. Ésta no es una actividad exclusivamente humana. El tiloro- ninco^que construye pequeños palacios para seducir a la hembra, está * naciendo algo especial en términos de Dissanayake. Su teoría es que . las comunidades humanas que hicieron cosas especiales sobrevivieron "*^mejor que aquellas que no las hicieron, porque el esfuerzo realizado convencía a las demás —y a ellas mismas— de que la actividad—la fabricación de herramientas, por ejemplo— valía la pena. La función del arte era volver física y emocionalmente gratificantes aquellas actividades que eran importantes para la sociedad en su conjunto, y por eso desempeñó un papel relevante en el proceso de selección natural.

Numerosas evidencias antropológicas respaldan la teoría de Dissanayake. En **su investigación sobre los esquimales o inuit de** Amé-

rica del Norte, una sociedad nómade de la Edad de Piedra que ha sobrevivido hasta el siglo XXI, Richard L. Anderson postula que el artp innit- no es puramente decorativo. Ni tampoco competitivo: la idea de excelencia en el arte es infrecuente. Hacer arte equivale a manufacturar utensilios para el chamán o juguetes para los niños. Es cierto que las mujeres inuit adornan sus ropas con cueros y pieles, y que el tatuaje, creado en su mayor parte por ellas, es de lejos la forma de arte bidimensional más difundida. Pero dado que estas prácticas acrecientan el atractivo sexual, tampoco son puramente ornamentales. En general, concluye Anderson, el arte inuit aporta alpo "culturalmente significativo", concepto que parece cercano al "hacer algo especial" de Dissanayake.

Los adalides del arte alto bien podrían retrucar que la teoría de Dissanayake, aunque ingeniosa, es irrelevante. ¿Por qué nuestras alternativas artísticas habrían de tener en cuenta las prácticas del hombre de la Edad de Piedra? Porque, respondería Dissanayake, de allí provienen nuestros rasgos humanos básicos. Nuestra mentalidad y metabolismo, nuestros temores y anhelos tomaron forma y se arraigaron durante nuestro período de cazadores-recolectores. En la historia de la raza humana, los cazadores-recolectores nómades son legión. Sólo en los últimos diez mil años la caza-recolección ha sido reemplazada por la agricultura sedentaria y los grupos de población. En cuanto a ^?o£> la vida en las ciudades modernas, comenzó ayer. En efecto, como los antropólogos señalan a menudo, los seres humanos tenemos mentalidades de la Edad de Piedra y también necesidades de la Edad de Piedra que la vida contemporánea no puede satisfacer. Para Dissanayake, ^Wjt-^somos primordialmente solitarios. Mientras el hombre cazador-recotjV lector vivía desde el nacimiento hasta la muerte en un grupo endogámico cerrado, el hombre moderno nace en una sociedad diversa y / estratificada de extraños, algo completamente nuevo en el repertorio^ 'lumano.

Las consecuencias de esto para el arte popular son evidentes. Mientras el arte alto es exclusivo y elitista, el arte popular es receptivo y accesible, y no apunta a una minoría culta. Pone énfasis en la pertenencia y de ese modo busca restaurar la cohesión del grupo cazador-recolector. Según Dissanayake, se interesa por el amor romántico-sexual a un nivel sin precedentes en ninguna sociedad

humana anterior, lo que constituye una respuesta a la soledad de la *condición* moderna. La evidencia antropológica sugiere que el amor romántico es universal en todas las culturas. En términos evolutivos, vincula a los progenitores homínidos y aumenta las posibilidades de supervivencia de sus vastagos. Lo novedoso no es su existencia sino su inmensa preponderancia en el arte popular, cuya función es contra-fffiiat *h* soledad moderna.

Del mismo modo, la violencia y el sensacionalismo que tanto" deploran los críticos del arte popular podrían considerarse imperativos biológicos de respuesta programados por el proceso evolutivo. La búsqueda de novedad y excitación, y la evasión de la monotonía, son atributos humanos básicos también observables en los primates no humanos, sobre todo cuando son jóvenes. Buscamos emociones intensas porque el propósito de la emoción, en términos evolutivos, és concentrar y orientar nuestras actividades. La cognición, por así decirlo, circula en libertad hasta que la emoción (enojo, miedo, deseo) selecciona un lugar donde alojarla.

La relación del arte de masas con los impulsos biológicos sólo sirvió para desacreditarlo entre los intelectuales de comienzos del siglo XX. Fue simplemente una prueba más de su "baje&j" y de la naturaleza degradada de sus cultores o adherentes. Que yo sepa, el único crítico que comprendió que, por el contrario, este elemento primitivo del arte de masas lo vincula con las raíces históricas del arte fue el novelista, ensayista y dramaturgo checo Karel Capek, La especialidad de Óapek era descubrir rasgos antiguos en las formas de arte popular: eso formaba parte de una campaña, que duró toda su vida, VWUe pretendía acercar el arte a la gente y derribar las barreras entre '(clases sociales. Óapek, por ejemplo, sostiene que las historias de detectives equivalen a las antiguas cacerías, y rastrea sus orígenes hasta las escenas de caza de las pinturas rupestres de la Edad de Piedra. Cuando analiza los contenidos de los diarios demuestra que, aunque parecen característicos de cada lugar, constantemente reciclan motivos y líneas arguméntales de larga data, y por ende no comunican noticias o novedades sino "la eterna continuidad de la vida".

Capek insiste en que la literatura debe entretener, Su verdadera misión es, y siempre ha sido, abolir "el aburrimiento, la angustia y los grises de la existencia":

> Hablamos de la democratización de la literatura, de la necesidad de popularizar el libro. Pero primero hay que saber dónde está la gente. Sentada en los cines, porque allí pasa algo y porque los conmueve. Es muy fácil lanzar arengas contra esta destrucción del gusto. Pero pensemos si esa gente sentada en los cines no es la misma que veinte siglos atrás se sentaba en torno al fuego para escuchar los cantos heroicos del bardo homérico, que trataban sobre cómo aqueos y troyanos se cortaban en pedacitos unos a otros, cómo Aquiles llevó a la rastra tres veces a Héctor alrededor de los muros de la vencida Troya, o cómo Odiseo le arrancó el ojo a Polifemo. Porque, a pesar de todos sus defectos, el cine posee una ventaja primitiva: es épico y en él la vida se revela en su forma más pura y más clara: en acción. [...] No es necesario "descender al nivel de la gente" y fabricar productos especiales, más burdos, para satisfacerla. Si vamos a hablar de literatura popular, eso no significa que deba haber literatura "popular" por un lado y "alta" literatura por el otro. Más bien me gustaría que la alta literatura se volviera popular.

Entre los críticos más convencionales que Capek, la reprobación de la violencia y el sensacionalismo del arte popular suele ir acompañada por la acusación de escapismo. Pero el escapismo, como la violencia y el sensacionalismo, parece ser una necesidad humana. Como —» señalara Adam Phillips en su libro *La caja de Houdini,* todos somos artistas de la fuga dado que, para llevar la vida que queremos, debemos - saber evitar lo que no queremos. En este sentido el escapismo es fundamental para nuestra identidad y su condena revela curiosas prioridades:

> El psicoanalista húngaro Michael Balint afirmó en cierta ocasión que I quien huye corriendo de algo también corre hacia algo. Si privilegia- I mos (como los psicoanalistas y algunos otros) aquello de lo que huimos, por considerarlo más real o en cierto sentido más valioso que aquello hacia lo que huimos, estaremos prefiriendo lo que tememos a lo que aparentemente deseamos.

Esto no equivale a negar que algunos medios de evasión son nocivos. Dissanayake refiere un estudio etnográfico de 488 sociedades humanas según el cual el 89 por ciento practicaba_alguna forma de

gypftriencía de la disociación y en las que el alcohol y las drogas alucinógenas «an los medios más utilizados. Parece improbable que el arta popular llegue alguna vez a reemplazar por completo estos estímulos. pero es obvio que sería saludable y benéfico que lo hiciera. Cabría agregar que el arte "alto" es también una forma de evasión,

(corno lo admitiera el psicólogo William James cuando escribió, acerca del alcohol, que ocupaba "el lugar de la literatura y los conciertos sinfónicos entre los pobres e iletrados".

Lo atractivo del enfoque de Dissanayake es que nos permite ver jjy las prácticas artísticas desde una perspectiva más amplia que nuestra pequeña ventana cultural. Bajo su análisis, el "arte", en tanto categoría, se disuelve v disipa en actividades que algunos podrían (y otros no podrían) considerar artísticas. Por supuesto que esto es esperable

■ *j* según la definición de arte a la que arribamos en el primer capítulo. Si arte es aquello que alguna vez alguien ha considerado como tal, IU ccsariamente incluirá cosas a las que otros negarán de plano toda jerarquía artística. Dissanayake sostiene, por ejemplo, que el afán de las mujeres modernas por adornarse a sí mismas y a sus casas no debería considerarse vano o frívolo sino afín a las prácticas artísticas de todos los tiempos v culturas, mucho más que cualquier producto de arte "alto". Los estetas modernos han despreciado rutinariamente el interés femenino por la moda, como bien lo ha notado la crítica feminista Karen Hanson, desprecio que podría reflejar la vergüenza del cuerpo inherente a la mística del arte alto. Pero una vez superado el prejuicio, la moda puede considerarse arte, y hasta se podría proclamar su trascendencia en términos típicamente masculinos. Hanson cita a Baudelaire:

> La moda debería ser considerada un síntoma del gusto por el ideal que flota sobre la superficie de todas las banalidades toscas, terrestres y despreciables que la vida natural acumula en el cerebro humano. [...] Toda moda es un renovado esfuerzo, más o menos feliz, hacia la Belleza, una suerte de aproximación a un ideal por el que la desasosegada mente humana siente un hambre apremiante.

La jardinería es otra actividad que se puede considerar artística. Los jardines paisajísticos han sido objetos de arte para los ricos desde

el Renacimiento. Pero, desde una perspectiva antropológica, la vulgar "jardinería de masas" se parece mucho más a una práctica artística. El jardín es un templo moderno y contribuye —a cualquier escala, de la maceta apoyada eneTalféizar para arriba, y más que cualquier otra institución contemporánea— a que un número cada vez mayor de personas pueda crear belleza. Para la mayoría de las personas, el jardín es el único, delgadísimo hilo que todavía las vincula con aquel mundo siempre verde donde se desarrolló la raza humana.

^—^Dissanayake se preocupa particularmente por los varones jóvenes que extrañan la camaradería de la cuadrilla cazadora-recolectora. Opina que serían más felices "lanceando mamuts lanudos o levantando cabañas de troncos con sus camaradas" que yendo a la universidad o sentados en una oficina. Desde su perspectiva antropológica, arte y juego son actividades especulares —algunas sociedades africanas usan una misma palabra para arte y juego—, y de acuerdo con ese planteo la forma de arte moderno más propensa a darles a sus extrañados varones jóvenes lo que tanto necesitan es el fútbol. Asistir a un partido de fútbol —mejor aún, ser espectador de la competencia deportiva y al mismo tiempo parte de la multitud violenta— aporta contacto físico, pérdida de identidad, un objetivo común y oportunidades de vínculos masculinos más acordes al modelo cazador-recolector. No hay que tener demasiada imaginación para ver el desempeño en el campo como una danza tribal y un simulacro de batalla. Por otra parte, la marcación de goles —con su obvio simbolismo sexual— da a los "hinchas" la ilusión de haber logrado algo y una satisfacción razonablemente similar a la sensación de "plenitud" que los aficionados al arte alto experimentan al final de un drama, una ópera o una sinfonía. Por supuesto que considerar el fútbol como forma artística no le confiere ningún valor especial a este deporte... al menos no en los términos de este libro, puesto que en el capítulo anterior descartamos la noción de arte como categoría inherentemente valiosa.

La presuntuosidad del arte "alto" se pone de manifiesto si lo comparamos geográficamente con otras culturas y también con otras épocas. Para los estándares del arte alto sería ridículo llamar arte a algo tan mundano como tomar una taza de té. Pero el arte del té tiene un sentido muy profundo en Japón. Como la disciplina zen, aspira a eliminar todos los atributos innecesarios, incluido el intelecto. La cere-

moflía del té, con su choza de paja y sus utensilios simples, libera a través de la renunciación. Así lo explica DaisetzT. Suzuki:

> El dondiego de día, que dura sólo unas pocas horas de la mañana estival, tiene la misma importancia que el pino de tronco nudoso que desafía las heladas en invierno. Las criaturas microscópicas son manifestaciones de la vida como el elefante o el león. De hecho poseen más vitalidad, pues aunque las otras formas vivientes desaparecieran de la superficie de la tierra, los microbios continuarían existiendo. Quién negaría entonces que cuando bebo té en mi sala de té estoy bebiendo con él el universo entero, y que el instante preciso en que me llevo el cuenco a los labios es la eternidad misma que trasciende el tiempo y el espacio.

La última frase puede sonar engañosamente parecida a los postulados del arte "alto" occidental. Pero el pensamiento se dirige en la dirección opuesta. Rechaza de manera implícita la voluntad artística occidental de crear "monumentos" inmortales consagrados al espíricu humano.

Dado que hay tanta evidencia en contra, quienes todavía intentan defender racionalmente la superioridad del arte "alto" merecen cierto crédito sólo por intentarlo. Pero suelen arribar a conclusiones trémulas. Iris Mnrd¿>rh en su libro *The Sovereignty of Good* explica la diferencia entre arte bueno y arte malo:

> No hay nada misterioso en las formas de artemdo, pues son los reconocibles y familiares devaneos del ensueño egocéntrico. El arte bueno, al mostrar cuán distinto se ve el mundo desde una perspectiva objetiva, muestra lo difícil que es ser objetivo. Ofrece una visión realista de la condición humana bajo una forma que se puede contemplar constantemente.

Ésta es una afirmación bizarra. Las definiciones de ['objetivo"} que da el diccionario son "que existe independientemente de la percepción o los conceptos de un individuo" o "no distorsionado por la emoción o las preferencias personales" o "relacionado con fenómenos reales o externos por oposición a los pensamientos, sentimientos,

etc.”. ¿Murdoch cree sinceramente que estas definiciones se pueden aplicar al arte? ¿Las pinturas deTurner, Rubens o El Greco son objetivas? ¿Es objetiva la poesía de Milton, Pope o Blake? ¿O la ficción de Swift, Dickens o Kafka? Si las visiones de los distintos artistas fuesen objetivas, ¿sus producciones no se parecerían entre sí? ¿No serían perfectamente iguales, como las fórmulas químicas que sí representan un enfoque objetivo del mundo? La afirmación de Murdoch parece el exacto reverso de la verdad. Si tuviésemos que elegir entre la objetividad y la expresión “ensueño egocéntrico” como principio inherente al arte, optaríamos por “ensueño egocéntrico”... aunque quizá querríamos reformularla como “visión imaginativa individual”.

No es difícil ver cómo ha llegado Murdoch a confundir tanto las cosas. Aprueba el arte (siempre que sea “bueno”) y aprueba la falta de egocentrismo, y por eso para ella es importante creer que están conectados aunque toda la evidencia señale lo contrario. La ausencia de egocentrismo, sostiene, es la base de la virtud, lo que seguramente debe significar que el buen arte no está manchado por el yo; vale decir, que es objetivo. La burbuja de su argumento estalla con el primer pinchazo, pues presupone la correspondencia entre arte y virtud que supuestamente intenta probar.

Murdoch cree que la belleza natural —y la artística— pueden liberarnos de nuestras preocupaciones egocéntricas, y lo ejemplifica viendo un cernícalo desde la ventana de su estudio:

> Miro por la ventana en un estado mental ansioso y resentido, ajena a lo que me rodea, cavilando quizá sobre algún golpe endilgado a mi prestigio. De pronto pasa volando un cernícalo. Todo cambia en un instante. El yo meditabundo con su vanidad herida ha desaparecido. Ahora no hay nada más que un cernícalo. Y cuando vuelvo a pensar en aquel asunto, parece tener menos importancia.

Sin duda todos hemos sentido algo parecido alguna vez. ¿Pero se trata realmente de una evasión del yo, como supone Murdoch? Su manera de ver el cernícalo está condicionada por sus circunstancias culturales. Para ella es un emblema de libertad y esplendor, como el pájaro del poema “El cernícalo”, de Gerard Manley Hopkins. Pero imaginemos que Murdoch no es una académica bien alimentada y

aficionada a la poesía sino un campesino chino encargado de vigilar 'i una camada de pollos que pronto llevará a vender en el mercado. La aparición del cernícalo se torna siniestra y alarmante. El campesino corre a refugiar a sus pollitos y, si tiene la suerte de poseer un arma de fuego, intenta derribar al cernícalo. La suya no es, desde luego, una *y* respuesta no egocéntrica. La de Murdoch tampoco. Lo que Murdoch iJania "olvido de sí misma" depende de la retención de ciertas venta-, - j_{as} culturales a las que está tan acostumbrada que ya no tiene concien- ' '"cu. Que pueda escapar de sí misma —o de la cultura que ha formado ■*'*'%U-yo— con pensamientos placenteros sobre la vida salvaje es una íVhiera ilusión.

js>7 La idea de Murdoch está muy extendida. Deriva, como vimos en recapitulo anterior, de la doctrina kantiana de la contemplación ^desinteresada" de la belleza. Aunque ilusoria, suele figurar en los ■*¿! [argumentos a favor de la superioridad del arte alto. La creencia en esta Superioridad está tan arraigada en nuestra cultura que es posible demostrar que incluso aquellos que profesan negarla adhieren a ella, aparentemente sin tener conciencia de estar haciéndolo. Un ejemplo notable es el Honorabilísimo Chris Smith, MP, quien, como secretario ¡nacional de Cultura, Medios y Deportes, se propuso demoler la distinción entre arte alto y bajo en su libro *Creative Britain.* Su definición de creatividad no sólo abarca las viejas artes "altas" sino también h moda, el software, la publicidad, los juegos de computadora y la música pop. En cuanto a la función de la creatividad, consigue resumirla en un floreo semigramatical, típico de su estilo: "Creatividad es agregar el valor más profundo a la vida humana". Si esto significa algo, sin duda apunta a una idea de "valor" que no es simplemente monetaria. No obstante, la única clase de valor que Smith atribuye a las "industrias creativas" que analiza es financiero. Estas industrias ganan 50.000 millones de libras al año, y eso, para Smith, las justifica. —■ No se pregunta cómo afectan las mentes y las vidas de las personas.

Cuando se trata de arte alto, la diferencia no pasa inadvertida, -"■fc Tony Blair había sido criticado recientemente por invitar a Noel Gallagher a Downing Street.Y el leal Smith sale a defenderlo:

> Es cierto que el Primer Ministro invitó a Oasis a Downing Street, pero unos días después asistió al Cottesloe Theatre y se sintió hondamente

> conmovido por la producción de *Rey Lear* de Richard Eyre. La experiencia cultural más profunda casi siempre provendrá, para todos nosotros, de las altas cumbres de la buena ópera, los sonidos arrolladores de una orquesta clásica o el tormento emocional de un drama elevado. Pero, al mismo tiempo, no deberíamos ignorar el resto de la actividad cultural.

Es difícil saber qué objetar primero en esta evasiva y banal pieza de superchería demagógica. Está claro que "todos nosotros" no escuchamos ópera ni música clásica ni tampoco asistimos a los dramas shakespeareanos; y, si estos elementos representan "la experiencia cultural más profunda", es obvio que quienes los ignoran y dependen de las "industrias creativas" en términos culturales están privados de esa experiencia más profunda y son, en consecuencia y por contraste, superficiales. También está claro que para Smith el "tormento emocional" padecido por el señor Blair en el Cottesloe Theatre es digno de mérito. El hecho de haberse sentido "hondamente conmovido" por Shakespeare demuestra que es una persona cultivada, a pesar de que le gusta Oasis. En otras palabras, aunque Smith declara "aborrecer" la distinción entre arte alto y arte bajo, adhiere a ella de manera absolutamente convencional.

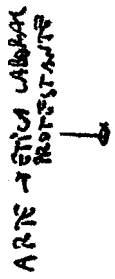
Si bien Smith está ansioso por afirmar que el arte promueve la inclusión social, salva la brecha entre lo alto y lo bajo, y evita que la gente se sienta aislada y rechazada, en realidad no recuerda ninguna obra de arte que produzca este efecto. En un momento de malhadada inspiración se le ocurre decir que la muerte de Diana, princesa de Gales, fue —o pudo ser presentada como— socialmente cohesiva, y adhiere presuroso este nuevo parche a su débil argumento. El "estallido de emoción auténtica" ante la muerte de la princesa Diana, sostiene Smith, dio a quienes lo experimentaron "un sentido de identidad compartida a través de la emoción cultural compartida" y demostró que "la cultura ayuda a unir a la gente". Qué es una "emoción cultural", en qué sentido la muerte de la princesa Diana represento^TUltOfa", y cómo morir en un accidente automovilístico puede calificar como aporte a la creatividad son cuestiones que Smith deja sin resolver.

*._so En su libro *Una filosofía del arte de masas,* Noel Carroll ofrece un análisis mucho más inteligente del debate "arte alto versus arte bajo".

' **Cirroll** no carece de defectos como comentarista cultural. Tiende a *JA* Júponer que por un lado hay arte de masas y por otro arte de vanguardia... y en el medio nada. Ocasionalmente admite la existencia de Vitu categoría a la que denomina “arte mediana¡&Míte_¿ulto” que, 'SjSgúñ dice, imita las estructuras del arte vanguardista del pasado y $plinta a seducir a individuos con “cierta formación^educativa”. Esto * parece una destitución estándar y medianamente culta de un numeroso y letrado segmento de la población, al que a menudo se alude jámente como “clase media” y al que los intelectuales, que en su yoría han surgido de él, deploran y desprecian. Carroll también cae Vaguedades cuando recomienda las obras que aprueba. Defiende el íídé masas porque produjo “algunas obras de muy alto alcance” sin íi’/fi®velar qué significa eso ni cóiffo“se"Tíace~para~me5¡HcT'En líneas V^nerales parece aludir a obras que hasta los detractores del arte de indudablemente admiran, como las películas de Charlie Chaijpjihv Buster Keaton y Alfred Hitchcock.

/ Sin embargo, éstas son apenas débiles señales de radar si las con^ jtpstamos con los puntos fuertes del autor. Carroll derrumba sistemática siente los diversos argumentos empleados para desacreditar el arte de masas, que refuta razonablemente uno por uno. Define el arte de 1 IJjasas como un arte hecho y distribuido mediante una tecnología .masiva para consumo masivo, y lo califica como la forma más pepetrante de experiencia estética para el mayor número de gente de - , todas las clases, razas y estilos de vida. A pesar de su importancia global. advierte Carroll, es despreciado o condenado por la mayoría de los filósofos del arte. Carroll no niega que existen diferencias entre el arte de masas y el arte “alto”. Por ejemplo, admite que el arte de masas tiende a ser formulaico. Sin embargo, insiste, gran parte del arte "verdadero” también lo es. Las pinturas cubistas o impresionistas j emplean técnicas reconocidas, y desde la *Poética* de Aristóteles el arte aítQ ha tendido a exigir adhesión a géneros y reglas de composición ■' tradicionales y establecidos.

También admite que, en comparación con el arte vanguardista, —* el arte de masas es fácil de seguir. Favorece la oposición cabalmente definida entre el bien y el mal en vez de abundar en complejos dra- ! psicológicos. Evita los enigmas. Uno de los “rasgos esenciales” del atte de masas podría ser, por cierto, que es fácil de entender. Sin



embargo, Carroll dista mucho de afirmar que, en arte, dificultad pueda ser sinónimo de valor. Si pensamos en lo que ha sido aceptado como verdadero arte en el pasado —incluyendo casi toda la pintura anterior al siglo XX—, es evidente que se puede disfrutar sin esfuerzo. La pintura impresionista, por ejemplo, proporciona placer instantáneo a muchos contempladores. La insistencia de los críticos en que el arte alto es difícil y por consiguiente superior puede interpretarse, sugiere Carroll, como un intento de repensar la respuesta al arte en términos de la ética laboral protestante. Podríamos agregar que a menudo conlleva connotaciones de crítica social, porque implica que el público del arte de masas es perezoso, desaprensivo y adicto a la gratificación instantánea, mientras que los defensores del arte alto son enérgicos, laboriosos y exitosos.

La idea de que el arte alto es necesariamente difícil suele justificar el hecho de que sea subvencionado con fondos públicos. Como no es accesible al gran público, todos debemos pagar por él; de lo contrario, la minoría que lo disfruta no podría darse el lujo de hacerlo. John Tusa, director gerente del Barbican Centre, defiende esta postura en su alegato —*Art Matters: Reflecting on Culture* (1999)— a favor de un aumento en los fondos gubernamentales. Tusa cree en absolutos. "La igualdad absoluta", asevera, "es imprescindible para cualquier intento de valorización de las artes". Qué significa esto —y cómo podría medirse la "igualdad absoluta"— no deja de ser un misterio, pero aparentemente existe un vínculo entre "calidad" y dificultad en la mente de Tusa. "El hecho", explica, "es que la ópera no es como sumergirse en una caja de chocolates. Es demandante, difícil". A pesar de esta certeza manifiesta, la asociación de ópera con dificultad parece cuestionable. ¿Qué clase de dificultad —podríamos preguntar— encuentran quienes asisten a una ópera? ¿Qué tiene de difícil sentarse en butacas mullidas a escuchar música y canto? Conseguir que nos atiendan en el bar durante el intervalo exige algún esfuerzo, no voy a negarlo, pero no podríamos calificarlo de dificultad si lo comparásemos con el trabajo cotidiano de la mayoría de la gente. Las castas bien alimentadas y bien apañadas, beneficiarías del entretenimiento corporativo que salen de Covent Garden después de una función y hacen señas a sus choferes no parecen haber sido sometidas a un ejercicio arduo, sea éste mental o físico. Ninguna otra institución contribuye

tatito como la Royal Opera House a perpetuar la asociación —en la **Diente** del público— de arte alto con prodigalidad, grandeza y exclusividad. Las colosales inyecciones de dinero de otras fuentes imprescindibles para mantenerla son flagrantes. Sólo en 1996 se tragó 78 ' " pellones de libras de losTondos de lotería. Ha sido la principal beneficiaría de los subsidios públicos desde los comienzos mismos del Arts pouncil. Como dice Tusa, la ópera no es igual que sumergirse en una • caja de chocolates. Cuesta mucho más dinero.

• La "dificultad" propia del arte alto moderno casi siempre resulta gestionarle desde otra perspectiva. Numerosas tareas intelectuales, * "C desde los problemas matemáticos hasta los crucigramas, podrían ser ■jj|- pjt&logadas como "difíciles" porque tienen soluciones correctas difí- \V files de encontrar. Pero decir que una obra de arte moderna —el poema "La tierra baldía" de T. S. Ejiot, por ejemplo— es "difícil" implica usarla palabra en otro sentido. No hay acuerdo sobre el signiñeado general de "La tierra baldía" ni tampoco se ha encontrado , ^itia jixpliraHón mr-rHan^mcnte satisfactoria para algunas de sus partcs. La idea de que el poema tiene una solución correcta, como si lyéra un crucigrama, provocaría desprecio entre sus admiradores. Sin ■lípbargo, si no tiene una solución correcta, su "dificultad" es por Completo diferente de la dificultad que presentan las tareas con alguii.i .clase de solución prevista. Solemos usar la palabra "ininteligible" para definir aquellas cosas que no podemos comprender, palabra que géría mucho más certera que "difícil" en ciertas descripciones del arte |uto, en particular del arte alto moderno.

<-?-* Otra acusación estandarizada contra el arte de masas es que despierta emociones superficiales comparadas con aquellas que despierta el arte alto. En un artículo del *Journal of Consciousness Studies,* el filósofo norteamericano R. D. Ellis sostiene que el "buen arte" es fácil de ^ reconocer porque puede "perturbarnos, agitarnos o hacernos llorar",' mientras que el arte bajo preferido por los "hedonistas" es meramente "bonito" o "placentero". Otros adalides del arte alto, si bien concuerdan en que las emociones producto del arte bajo son superficiales, aducen que el arte alto se distingue por el control emocional. *f* Carroll cita un comentario alusivo de Abraham Kaplan: "El arte / popular se revuelca en la emoción mientras que el arte la trasciende y nos permite comprender —y por consiguiente dominar— nuestros

sentimientos". Es obvio que estas afirmaciones tan dispares sobre los efectos emocionales del arte alto no pueden ser, ambas, verdaderas. El

(arte no pugde-et«nglir la misión simultánea de perturbarnos, hacernos llorar y enseñarnos a controla^ niipstrasj»mr>rir>ne<¡. De hecho, la inaccesibilidad de la conciencia de los otros y la variabilidad de las respuestas personales a las obras de arte— vuelve sospechosa toda afirmación sobre los efectos emocionales del arte. Carroll admite que

Iel arte de masas busca provocar respuestas emocionales casi universales, como el enojo, el disgusto, el miedo, la felicidad, la tristeza y la sorpresa. Pero, aduce Carroll, las más encumbradas obras de arte alto también pretenden despertar emociones casi universales, y es probable que éste sea un factor importante de su atractivo intercultural. Además es un error, insiste, fusionar emociones casi universales con emociones superficiales. »

Estas respuestas podrían, tal vez, tener mayor alcance. Se necesita muy poco para convencernos de que las emociones que experimentamos ante una obra de arte —una tragedia, por ejemplo— son obviamente distintas de las que experimentamos en la vida real. La desolación y la depresión que sentimos ante el desamparo de la vida real pueden durar toda una vida, mientras que una muerte de tragedia nos entristecerá durante el resto de la noche en el mejor de los casos. El público teatral es poco propenso a requerir asistencia psicológica al día siguiente, como seguramente lo haría un individuo desolado. Si el público realmente padeciera un "tormento emocional" (frase acuñada por Smith), nadie compraría entradas.Tormento emocional es lo que sentimos cuando un hijo nos pide prestado el coche, tendría que haber vuelto hace horas y tiene el celular apagado. Es una experiencia horrible y nadie se sometería a ella por voluntad propia. Jeanette Winterson, defensora acérrima del arte alto, sostiene que "las 'emociones que el arte despierta en nosotros son de un orden diferente de aquellas que despiertan las experiencias de cualquier otra clase". Cuando dice "diferentes" evidentemente quiere decir "más elevadas". Pero la respuesta correcta a su afirmación es: sí, comparadas con las de la vida real, las emociones que despierta el arte son falsas y pasajeras. En cualquier caso, la idea de que el arte alto se distingue por acceder a la emoción "profunda" me sigue pareciendo cuestionable... si "profundo" es sinónimo de "verdadero" o "intenso".

i En el futuro los neurólogos quizá podrán esclarecer este tópico. Ya han descubierto que los centros emotivos cerebrales se activan al ver el retrato de un rostro expresivo. Es indudable que pronto se podrá medir la intensidad emocional que experimenta el sujeto al entrar en contacto con una obra de arte. Pero la amplía variedad de respuestas personales a la misma obra de arte que revelan los actuales métodos de investigación sugiere que los niveles de intensidad emocional resultarán similarmente variables, y es probable que las posibles interpretaciones de la nueva evidencia continúen siendo tema de debate. Los sujetos que se emocionan fácilmente ("superficiales" o ^histéricos" en términos psicológicos) podrían experimentar emociones intensas ante ejemplos del arte de masas. Si así lo hicieran, los defensores del arte alto tendrán que encontrar razones para desacreditar sus sentimientos. Y podemos estar seguros de que sus esfuerzos sé verán coronados por el éxito.

Ya he argumentado que es imposible saber cómo sienten y piensan otras personas. Pero la mayoría de nosotros podemos describir nuestras reacciones hasta cierto punto, y uno de los hechos más curiosos de la historia de la crítica de arte —crítica literaria incluida— es que no ha mostrado el menor interés en esta fuente de conocimiento. Los críticos tienen costumbre de explicar cómo "nos" sentimos frente a tal o cual obra de arte, cuando lo que en realidad están diciendo es cómo se sienten *ellos*. ¿Acaso Aristóteles convalidó su teoría de la tragedia con un sector del público de Delfos escogido al azar? Todo indicaría que no, y la crítica ha conservado resueltamente sus anteojeras desde entonces. Los críticos de arte de masas que Carroll vivisecciona con fruición basan sus pronunciamientos en alguna imagen fantástica de las masas que, por motivos ignotos, prefieren. En consecuencia, sus críticas son un desprendimiento de la ficción especulativa.

Esto se vuelve más que evidente cuando los impulsan ideales políticos. El crítico marxista Theodor W. Adorno, por ejemplo, creía que el arte de masas era una conspiración capitalista para someter a las masas impidiéndoles desarrollar una inteligencia crítica independiente. Adorno sostiene que, con este fin, el arte de masas "automatiza y entorpece" las facultades mentales del *común dé* la *gente* y le impide cuestionar el orden social imperante. A Carroll no le resulta difícil

demostrar que, de hecho, muchas de las historias y los estereotipos del arte de masas (la ciencia ficción y los westerns, por ejemplo) incluyen la posibilidad de un cambio social. Pero esta evidencia impresionaría poco y nada a Adorno, dado que sus convicciones sobre la operatoria del arte de masas no tienen relación alguna con hechos comprobables. Adorno asevera, por ejemplo, que el cine es un medio tan veloz que "no deja lugar para la imaginación o la reflexión por parte del público". Los espectadores no se pueden desviar de los detalles precisos que muestra la pantalla sin perder el hilo de la historia. "El pensamiento continuo está fuera de cuestión si el espectador no quiere perderse la inexorable avalancha de los hechos." En consecuencia, el cine —en tanto medio— "obliga a sus víctimas a equipararlo con la ^realidad".

Los espectadores de cine seguramente se sorprenderán al conocer la noticia. Walter Benjamín, otro crítico que extrae evidencias pura y exclusivamente de su imaginación, saca conclusiones sobre el cine casi diametralmente opuestas a las de Adorno. Saluda el advenimiento del cine y la fotografía porque posibilitan un arte de producción masiva y reemplazan el aura "semirreligiosa" de las otras artísticas de la vieja escuela, que buscaban inspirar respeto por la tradición. Según Benjamín, las películas inducen el distanciamiento crítico del público. El uso del primer plano permite escrutar las realidades de la sociedad capitalista. El cine "nos ayuda a comprender más exhaustivamente las necesidades que rigen nuestras vidas", y está idealmente dotado para desarrollar la conciencia de clase obrera y contribuir a la revolución proletaria. Además, no exige la esclavitud del espectador como el arte "aurático"sino que permite una atención dividida, intermitente. El resultado es una manera de mirar completamente nueva, "sintomática de profundos cambios en la percepción", que galvanizará la crítica concertada en el público masivo.

Benjamín no ofrece en su disquisición evidencia alguna de que ver películas expanda las facultades cognitivas y perceptivas del público en el sentido que él propone, algo típico de la clase de crítica "teórica" que escribe. Carroll califica la práctica de Benjamín como una variedad de "esencialismo tecnológico"; vale decir que Benjamín supone que una tecnología —el cine en este caso— lleva inscripto un modo de conciencia o una posición política, y que, en consecuencia,

la aparición de esa tecnología cambiará de manera predecible y defi- ,, nida la forma de pensar y sentir de la gente. La idea de que la educa-/! ción mejorará con el uso de computadoras en las escuelas es otra'* ^ instancia del mismo error. El esencialista tecnológico más celebrado ■"J- del siglo XX fue Marshall McLuhan. quien predicaba que los medios masivos eran un pasaporte a la utopía. Los contenidos de los medios masivos lo preocupaban menos que sus estructuras y que los hábitos de mirar y escuchar que estimulaban en el público. En suma, pensaba que la televisión curaría el aislamiento y el individualismo húmanos, transformaría al planeta tierra en una "aldea global" y restauraría un perdido Edén de conciencia comunitaria. Según McLuhan, , la cultura de la imprenta —que alentaba la lectura solitaria— escindió <_ al hombre del hombre.También propició la lógica, reprimió las emoeiones y separó la vida imaginativa de la vida sensorial. Pero la televi- vÑ"'~ sión vendría a liberarnos de la árida y silenciosa página impresa —que sólo alimenta al ojo— y a devolvernos la riqueza de nuestros otros sentidos —en particular del oído, un sentido "más ardiente" al entender de McLuhan—.

sí Otro de los males de la cultura impresa, según McLuhan, era que comprimía la totalidad de la experiencia en una forma lineal y estandarizada. Mientras las culturas tribales, inocentes de toda culpa letrada, habían cultivado un pensamiento no lineal —metafórico, mítico, imaginativo—, la tiranía de la imprenta y los modos de atención que le son inseparables fueron el caldo de cultivo de la especiaIización, la reglamentación, la producción masiva, el nacionalismo y el militarismo modernos. Pero la televisión puede revertir este proceso y llevarnos de vuelta al mundo tribal del gesto, la pantomima y la danza. La televisión se dirige a "todo el *sensorium* humano", incluyendo ■—como curiosamente afirma McLuhan— el sentido del tacto. Su efecto no tiene relación alguna con los contenidos de la programación. "El medio es el mensaje." Los resultados benéficos provienen de la relación entre la tecnología y nuestros sentidos, independientemente de lo que estemos mirando. Así, por muy "alto" que sea el contenido cultural de un programa, el hijo de la TV "enfrenta el mundo con espíritu antitético al literario". Liberado de la vieja cultura, se unirá a la festiva sociedad de la aldea global —descentralizada, comunitaria y fraterna—, cuyos habitantes estarán tan absor-

p tos en las preocupaciones del prójimo que no quedará el menor rastro de individualismo.

La de McLuhan es, por supuesto, una teoría bella, benigna, optimista y particularmente atractiva para los intelectuales, quienes por haber pasado gran parte de sus vic^s leyendo, se dejan convencer fácilmente de que quizá se han perdido ciertos placeres de naturaleza más sensual... a los que la danza tribal bien podría ser la puerta de entrada. Al mismo tiempo, en tanto profecía de los efectos de la televisión, la teoría de McLuhan es un tanto defectuosa. En nuestro siglo XXI ni siquiera los mcluhanistas más fervientes pueden tener la impresión de estar viviendo en una aldea global comunitaria o de que —si tuvieran el don de escrutar el futuro— esa utopía los espera en algún sitio. Por el contrario, todo indicaría que la televisión ha tenido el efecto de revelar el próspero estilo de vida y las expectativas occidentales a un gran número de postergados y, en consecuencia, ha incitado la envidia, la ira y el odio religioso. Pero hacer semejante afirmación sin evidencia que la respalde equivaldría a caer, justamente, en la misma trampa que McLuhan. Las tecnologías, como señala Carroll, no conllevan programas políticos o sociales. El medio no es el mensaje. La televisión no necesariamente promueve el analfabetismo y la imprenta no está restringida a la transmisión de un pensamiento "lineal". Puede comunicar poemas, escritos místicos y hasta las denuncias de McLuhan contra la imprenta, así como también manuales de lógica.

La de Adorno es una hipótesis más habitual que las de Benjamín o McLuhan porque las opiniones sin evidencia que las respalden sobre los efectos de los medios masivos generalmente provienen de quienes los denuncian antes que de sus apóstoles. La lectura exhaustiva de la temprana condena intelectual de la radio, el cine y otras tecnologías que la mayoría de los sabelotodos hoy consideran culturálmente respetables —o bien susceptibles de respetabilidad— es una experiencia educativa. R. G. Collingwood diferenciaba en 1936 el arte verdadero —al que consideraba "intrínsecamente" valioso— del entretenimiento, la propaganda, las "cosas para llorar" y otras aberraciones masivas, y daba por sentada la existencia de un estrecho vínculo entre la superficialidad de estas formas y la tecnología que las comunicaba: "El gramófono, el cine y la radio son perfectamente serviciales como

vehículos de entretenimiento o propaganda, porque en esos casos la función del público es meramente receptiva y no cocreativa”. Carroll cita este pasaje y observa que la pasividad es una de las acusaciones más frecuentes contra el público del arte de masas. Mientras muchos proclaman a los cuatro vientos que el arte alto exige un “espectador activo”, el arte de masas es consumido en un estado de receptividad supina y, con el tiempo, las facultades discriminatorias del público se atrofian por falta de uso. Para contrarrestar este argumento Carroll elige formas de arte popular que exigen la participación activa del lector, como las novelas de misterio y de suspenso: seguir la trama, identificar las pistas, anticipar lo que ocurrirá después. También señala que las letras de la música masiva suelen ser metafóricas, y por lo tanto requieren de una exégesis. Christopher Ricks adhiere sin concesiones a este punto de vista en su reciente libro *Dylan's Visions of* Ricks pone bajo la lupa las letras de Bob Dylan y las considera dignas de comparación con Keats, Shakespeare y otros grandes de la poesía en lengua inglesa. No todos se dejaron convencer por los argumentos de Ricks, pero que un crítico de su estatura haya otorgado a letras de Dylan esa atención profunda y sensible normalmente reservada a los textos clásicos indicaría que en el futuro ya no escuchaiemos hablar tanto de la inferioridad natural de la música del mercado masivo.

. No obstante, es probable que las cosas sigan como están. Los prejuicios suelen ser difíciles de superar en estos casos. El gusto está vinculado a la autoestima t—particularmente entre los devotos del arte alto— que resultaría imposible renunciar a esa sensación de superioridad respecto de quienes tienen gustos “más bajos” sin arriesgarse una crisis de identidad. La verdadera lección a aprender de los ejemde Adorno, Benjamín, McLuhan y otros espíritus afines es que necesitamos saber más del público del arte masivo. Qué placeres y satisfacciones obtienen de él y cómo afecta sus vidas son preguntas que sólo se pueden responder formulándoselas a los interesados. Quedarse sentado en el escritorio y recurrir a la imaginación no es un sustituto, aunque ha sido la práctica habitual hasta hoy.

Crossroads: The Drama of a Soap Opera, de Dorothy Hobson, es un valioso ejemplo de las investigaciones que han intentado modificar este patrón. Hobson estudió la respuesta del público a la telenovela de

ITV ambientada en un motel cerca de Birmingham, que ya llevaba muchas temporadas en el aire. La uniforme opinión despectiva de los *críticos* la *instó* a hacerlo. El programa tenía un público de entre 14 y 15 millones de personas, en su mayoría mujeres, y su popularidad se debía a que planteaba problemas que ellas consideraban relevantes para sus vidas. *Crossroads* mostraba personajes femeninos fuertes y eso la volvía progresista desde la perspectiva de las espectadoras. Muchas de ellas eran mujeres solas o ancianas que, como con otras telenovelas, valoraban cierto grado de atemporalidad. No debía ocurrir nada definitivo. Cualquier intento de introducir un "final" provocaba protestas airadas. En 1982 hubo un clamor popular contra el despido de Noele Gordon —que hacía el papel de Meg Mortimer— después de diecisiete años de programa. El *Birmingham Evening Mail* realizó una encuesta postal sobre el tema, que resultó abrumadoramente favorable a la reincorporación del personaje. Las respuestas provenían de mujeres ancianas o de mediana edad, mayormente de la clase obrera, muchas de ellas jubiladas. Veían en Meg un modelo positivo, una mujer trabajadora que administraba un negocio y criaba sola a sus hijos, y equiparaban el programa con una forma de estabilidad social en vías de extinción. A pesar de esto, *Crossroads* no era "escapista" en cuanto a la responsabilidad social. Educaba a sus espectadores sobre los problemas de los discapacitados y la necesidad de que hubiera más donantes de riñones, y recolectaba fondos para una unidad hospitalaria de pacientes renales infantiles. Los espectadores con discapacidades consideraban que Benny —un niño subnormal a nivel educativo interpretado por Paul Henry— los ayudaba a construir su identidad.

El sarcasmo intelectual de que los espectadores de telenovelas confunden ficción con realidad parece absolutamente infundado. Es cierto que más de una vez algún telespectador escribió pidiendo una habitación o un puesto de trabajo en el motel, y que en una tienda de Birmingham se negaron a atender a una actriz que estaba considerando la posibilidad de abortar (en la telenovela). Pero han sido excepciones a la regla. Hobson descubrió que los espectadores tenían un alto nivel de conciencia crítica basado en su profundo conocimiento de la trama y arraigado en sus experiencias de la vida diaria. Hablar de los personajes de la telenovela como si fuesen reales era un "juego" que les gustaba jugar, con plena conciencia de lo que hacían. Hobson

, comprobó así que la idea del “espectador pasivo” es un mito. Los espectadores tienen una visión creativa, suman su interpretación y su ■' * ¿ornprensión de los hechos, y comprometen sus sentimientos y pen- **.'v.'^amientos** para afrontar la situación. “Hay tantos *Crossroads* diferen- „'tes **como** espectadores.” En este sentido *Crossroads* es “arte popular”, - i Je participación comunitaria. Las razones esgrimidas para seguir la telenovela variaban, pero la curiosidad (“Supongo que soy chísmo- p”) era el factor común. Otro factor importante era que la. gente ||ufi llevaba una vida esencialmente solitaria se sentía acompañada p¡)f el programa. El hecho de que no fuese arte “alto” sino “modes- era parte esencial de su atractivo y podía considerarse un atribu- lo moral y también estético porque implicaba el rechazo de la ,.|íitoexaltación y la arrogancia. Según Hobson, *Crossroads* provocó un '^Jioque frontal entre culturas. Los críticos decían: “Este programa me |ífende y ofende mis valores culturales” desde la más profunda ígno- "Jtñcia, ya que no se tomaban el trabajo de averiguar qué pensaban ||»Espectadores. “Es falso y elitista por parte de la crítica ignorar lo fíe cualquier miembro del público piensa o siente sobre un progra- $iá*\ concluye Hobson.

Pero la crítica falsa y elitista no se ha dejado amilanar, por |j|püésto. En su nobilísima jeremiada *Sears of the Spirit: The Strueqle luau¡henticity* (2002), el teórico literario de Yale Geoffrey MggMp^rtman retoma con brío la acusación de que la cultura popular «promueve la pasividad del mero consumo”. Apoyándose en las espe- .«^ilaciones del crítico francés de moda, Jean Baudrillard, Hartman ,^:.jdfesgarra sus vestiduras y presenta los resultados de ía~cultura de masas tfón más alarma que nunca. Sostiene, con Baudrillard, que la vida /Moderna carece de autenticidad. Bombardeados por las imágenes de los medios, ni siquiera estamos seguros de nuestra propia existencia.

• Los videos, las películas caseras y los “simulacros” de la televisión han ' Producido “una sensación visceral de falta de identidad”, de ser un jhero fantasma, un “androide” o una “réplica” antes que una persona real. Debido a este “debilitamiento del principio de realidad” sufri- dnos la ilusión de que “el mundo entero es una película” habitada por"* fáiitasmas eléctricos”. Pero los críticos que plantean esta clase de sin- Sentido que conduce a la ruina jamás se autoincluyen en las filas de --«Líos engañados. Los severos problemas de personalidad que describen

siempre le ocurren a otro, a muchos otros por cierto: de hecho, a casi todos, excepto al crítico de marras y a esa selecta minoría afín a sus ideas que lucha a brazo partido por mantener viva la realidad. Hartman no da ningún indicio de haber salido a la calle a preguntarle a la gente si es androide o replicante, aunque ése sería, sin lugar a dudas, el primer paso hacia una investigación responsable.

La única cura posible de nuestros males es, según Hartman, el arte alto. Los seres humanos anhelamos la autenticidad —relacionada con lo "sagrado" y lo "espiritual" que nos brinda el arte alto. Sólo él puede salvarnos de la banal mundanidad de nuestro estilo de vida occidental y volver a vincularnos con lo real. El atentado terrorista contra las Torres Gemelas en Nueva York ocurrió cuando Hartman estaba en la última etapa de escritura de su libro. Ese acontecimiento, más allá de sus múltiples y terribles consecuencias, presenta graves problemas para la teoría de Hartman. Porque podría pensarse que los terroristas simplemente habían reaccionado contra aquellos aspectos de la cultura contemporánea que Hartman denunciaba, justamente en busca de la autenticidad espiritual que él tanto encomiaba. Hartman lo reconoce en el posfacio. Los terroristas, especula, quizá se habían dejado llevar por el rotundo desprecio musulmán hacia el materialismo occidental y por el anhelo de pureza y consagración. Y ciertamente —"cree Hartman— podrían probar su teoría, puesto que su búsqueda de autenticidad manifestaría la insoportable tensión de vivir ^con esa sensación de "irrealidad de la sociedad, el yo y el mundo".

Puede ser. Los motivos de los terroristas son inescrutables. Pero si, como Hartman supone, los impulsaba la búsqueda de autenticidad, de lo espiritual y lo sagrado —de aquello que es afín, en suma, a lo qué Hartman asocia con el arte alto—, también podrían encarnar la desconsideración y el desprecio hacia la gente "márbaja" —hacia las vidas y el sentido de las vidas de esa otra gente— que el arte alto pregona. Por supuesto que existe una gran diferencia entre ser un adalid del arte alto y defender el terrorismo. No pretendo hacer ninguna comparación. Pero la idea de que el arte alto nos pone en contacto ^con lo "sagrado" —es decir, con algo inexpugnable y valioso más allá de las contiendas humanas— conlleva menoscabar lo meramente humano, una postura que, trasladada al reino del terrorismo internacional, promueve las masacres. El elemento fatal en ambos

VH casos es nuestra capacidad de autoconvencernos de que otras personas —debido a sus gustos bajos, su falta de educación, sus orígenes ■ Eeligi°sos o raciales, o su transformación en androides por culpa de (los medios masivos— no son del todo humanas, o no lo son en ese felevado sentido en que nosotros lo somos. Y es precisamente este eleñ|p.nto fatal el que vuelve tan atractivo este punto de vista. Porque altáne acompañado de una maravillosa sensación de seguridad. Nos ¿garantiza que somos especiales. Nos inscribe en el libro de la vida, del ¡que están excluidas las masas sin nombre.

Ijgs • Hartman llega al extremo de aseverar que la experiencia que jf|btiene del arte alto es mejor que la que otras personas obtienen de : $: medios masivos. Las dificultades que ..conlleva semejante afirmaf éión son obvias. Jonathan Glover las analiza desde una perspectiva filosófica en *What Sort of People Should There Be?* (aunque sin aludir 'alHartman, quien todavía no había escrito su libro). A Glover le gus$_{r}$ Spalcncontrar una razón para pensar que una vida ilustrada —como .íJí¡¡|Me él lleva— es indiscutiblemente superior. Nos damos cuenta • por su manera de referirse a otra gente. Por ejemplo, admite que proveer de alimento y refugio a las masas hambrientas del mundo puede *ifíjjiarecer* más importante que la cultura o la filosofía. Pero luego se pregunta qué sentido tiene proporcionarles alimento y refugio "si lo iónico que les espera es trabajar toda su vida en una compañía de '^guros". La arrogancia de sus palabras haría empalidecer a un muer--to. ¿Qué derecho tiene Glover a suponer que una vida de trabajo en "í,í.dna compañía de seguros tiene menos valor que la suya? Pero al K|!p;enos su arrogancia sirve para advertirnos que, si existe alguna clase . * fundamento racional para la sensación de superioridad, Glover la |encontrará.

• Para contribuir a la investigación introduce un concepto llamado "calidad de vida". Este concepto parece prometedor en cuanto a demostrar que ciertas actividades son preferibles a otras. Porque si mejoran —o empeoran— nuestra calidad de vida, tendremos una base confiable para evaluarlas. Lamentablemente, lo que sería una . •ftejor o una peor,.calidad de vida depende una vez más del juicio xubjetivo. Glover está contento de que así sea y canta loas a la imposibilidad de rehuir la subjetividad. La calidad de vida de una persona Mentalmente discapacitada podría parecer baja a ojos de un observa-

dor inteligente e ilustrado, aduce Glover. Pero también podría ser "internamente adecuada"; vale decir que —a ojos de quien la vive— podría parecer satisfactoria, valiosa e incluso preferible a las vidas de otros. ¿Quién decide cuál es el punto de vista correcto?

Esta decisión se vuelve cosa de vida o muerte en aquellos regímenes —como la Alemania nazi— donde la eliminación de los mentalmente discapacitados era un asunto de política estatal. El aborto de fetos que no llegarán a ser adultos normales suele justificarse por la inferior calidad de vida que supuestamente habrán de tener. Aunque juicios como éste pretendan parecer clínicos y objetivos, son subjetivos porque dependen de decisiones arbitrarias sobre la calidad de vida.Y son arWrarír»< porque quigggs destruyen la vida no pueden saber qué siente (o, en el caso de los fetos abortados, qué sentiría) el ser que la vive.

^ En lo atinente al arte y la cultura, Glover especula que un crite-
+ rio objetivo para aumentar la calidad de vida podría basarse en el test de eliminación de J. S. Mili, incluido en *Utilitarismo* (1861). El test de
^3^ Mili se basa en la idea de consenso. Si todas o la mayoría de las personas que han experimentado dos placeres distintos prefieren uno sobre el otro, razona Mili, entonces estará justificado decir que el placer preferido por la mayoría es superior en calidad. Esto parece abrir una interesante perspectiva para decidir, de una vez por todas, cuáles obras de arte debemos valorar más. Pero tiene sus bemoles. En primer lugar, no podemos saber si dos personas han experimentado el mismo placer ante la misma obra de arte. Más allá de eso, los resultados del cuentaganado de Mili —aplicados a una escala verdaderamente democrática— serían inaceptables para muchos. La música pop resultaría superior a la música clásica, por ejemplo; el fútbol sería superior a la escultura. Los músicos clásicos y los escultores protestarían, con toda razón, contra semejante prueba de "calidad". Que un mayor número de gente prefiera una determinada cosa sólo prueba que la
r—^cosa en cuestión es más popular, acotarían los perjudicados.

Los adalides del arte alto muchas veces emplean una variante de la teoría del consenso de Mili: la restricción del sufragio. Si bien es cierto que la música pop y el fútbol saldrían triunfantes si nos limitásemos a contar cabezas —dicen ellos—, obtendríamos un resultado diferente y más satisfactorio si sólo consideráramos la opinión de (

gente refinada y culta, y si además sumáramos los votos de la gente refinada y culta de otras épocas. Por supuesto que de este modo no tendremos el consenso de toda la humanidad... aunque sí el de la
— humanidad que verdaderamente importa. El filósofo iluminista escocés David Hume intentó ampliar la teoría del consenso en su ensayo "Sobre las reglas del gusto". Hume admite que las reglas del arte no son científicas pero insiste en que hay un verdadero parámetro del gusto, y es: "Lo que se ha descubierto que agrada universalmente, en todos los países y en todas las épocas". Lamentablemente, si lo pensamos un poco veremos que en esta tierra no hay nada que responda a *i*
ese criterio, salvo —quizá— comer y aparearse. Las épocas, las culturas y los individuos han manifestado preferencias artísticas radicalmente distintas. Además, si leemos el ensayo de Hume descubriremos muy pronto que ni él mismo cree en un arte "universalmente" agradable. Por el contrario, a su entender la verdadera apreciación del arte es un asunto elitista, del que grandes sectores de la humanidad están excluidos. "Pocos están calificados para juzgar una obra de arte", estipula Hume. Hay que tener una delicada capacidad de discernimiento para no ser vulnerable a los efectos burdos, porque "el más vulgar mamarracho" puede ser lo bastante bello como para impresionar a "un campesino o un indio".También es necesario estar "libre de todo prejuicio", pues sólo así no seremos portadores de "la hipocresía y la superstición", que son "las eternas máculas" del arte católico romano. También es necesario ser lo suficientemente racional y civilizado para ver más allá de las proclamas de los devotos del Corán, quienes pre- 4—
tenden extraer máximas morales de "ese escrito salvaje y absurdo".

Ír De allí que para Hume lo "universalmente admirable" significa, en el mejor de los casos, "no contando a los católicos, los musulmanes, los campesinos y los indios". Aunque Hume está dispuesto a conceder que nuestra opinión de los escritores y artistas puede cambiar con el tiempo, a su entender ciertas preferencias pueden considerarse absolutamente sacrosantas. Sugiere, por ejemplo, que sería impensable pre->^ferir a Bunyan sobre Addison. Casi todos los estudiantes actuales de literatura inglesa estarían en desacuerdo.

Shakespeare es, probablemente, el escritor que la mayoría de los adalides del arte alto elegirían como genio universalmente aclamado, cuya reputación prueba que ciertamente existen valores artísticos que

superan el lugar y el tiempo. Pero aquí también la teoría del consenso se desmorona, no sólo porque en el mundo actual hay más gente que ignora las obras de Shakespeare que gente que las conoce, sino porque incluso entre los inteligentes y cultos de todos los siglos jamás ha habido, de hecho, consenso sobre la grandeza de Shakespeare. Las opiniones despectivas deVoltaire yTolstoi son notorias. Qha.rles.Darwin encontraba un "tremendo deleite" en las obras de Shakespeare cuando iba a la escuela, pero su opinión cambió con los años. "Ultimamente he intentado leer a Shakespeare y lo he encontrado tan ■—fe intolerablemente aburrido que me produjo náuseas." En su libro^gl, *proceso de la civilización,* NorbertElias cita un fragmento del tratado *Sobre la literatura alemana* (1780), efe Federico el Grande:

> Para convenceros de la falta de gusto que ha reinado en Alemania hasta nuestros días, todo lo que necesitáis es asistir a los espectáculos públicos. Allí veréis representadas las abominables obras de Shakespeare, traducidas a nuestra lengua; el público en pleno entra en éxtasis al presenciar estas farsas ridiculas, dignas de los salvajes del Canadá. [...] ¿Cómo puede semejante mezcolanza de bajeza y grandeza, de bufonería y tragedia, ser conmovedora y agradable?

Elias advierte que la de Federico no era una visión idiosincrási-** ca sino que reflejaba la opinión promedio de la clase alta francoparlante europea de fines del siglo XVIII. Para el caso, a los intelectuales ... con formación universitaria contemporáneos de Shakespeare—entre ellos Thomas Nashé y Robert Greene— la sola idea de que fuera considerado un gran escritor les hubiera parecido francamente ridicula. Por el contrario, lo menospreciaban por ser un "arribista" y un plagiario educado a medias que pululaba en los márgenes del mundillo literario. La opinión ortodoxa letrada del siglo XVII, representada por el comentarista cultural George Hakewill, consideraba que la única obra de autor inglés que podía llegar a compararse con los clásicos de Homero y Virgilio era la *Arcadia* de Sir Philip Sidney. Obviamente no eran *Hamlet* ni *Rey Lear,* obras que Hakewill ni siquiera menciona. Podríamos agregar que el propio Shakespeare no se molestó en publicar sus obras ni tampoco corrigió ni leyó las pruebas que su compañía teatral mandó imprimir. Lejos de considerarlas un teso-

ro cultural del que la raza humana no debía ser privada, todo indicaría que poco le importaba a Shakespeare si sus obras sobrevivían o no.

Descalificarlas opiniones deVoltaire,Darwin,Tolstoi y afines por estúpidas y ciegas, e insistir en que nuestra propia estimación del valor universal de Shakespeare es la correcta, es no comprender que las culturas cambian y que sus convicciones más fundamentales cambian con ellas. Si queremos encontrar algo que tenga importancia "universal" en nuestra cultura, es probable que lo encontremos en la ciencia y TicrérTel arte. En su libro *El capellán del diablo,* Richard Dawkins imagina que unas criaturas superiores de otro sistema solar (tienen que ser superiores, advierte, para haber llegado aquí) aterrizan en nuestro planeta y se familiarizan con nuestros caballitos de batalla intelectuales. Según Dawkins, es improbable que Shakespeare —o cualquier aspecto de nuestro arte y nuestra literatura— signifique algo para ellos, dado que no tienen nuestras experiencias ni nuestras emociones humanas. Del mismo modo, si ellos tienen una literatura o un arte, es probable que resulten completamente ajenos a nuestra sensibilidad humana. Pero las matemáticas y la física son otra cosa. Dawkins sospecha que, aunque los viajeros intergalácticos consideren bajo nuestro nivel de sofisticación en estas disciplinas, siempre habrá un terreno común. "Estaremos de acuerdo en que ciertas preguntas del universo son importantes, y casi con certeza estaremos de acuerdo en algunas respuestas a muchas de esas preguntas."

Nada de esto da motivos para desvalorizar a Shakespeare, por supuesto. Pero sí nos recuerda que no tiene sentido hablar del valor "universal" de su arte o el de cualquier otro. El valor de Shakespeare tampoco se puede establecer por "consenso", ya esté basado en democráticas hileras de cabezas a contar o restringido a la opinión de los ilustrados e inteligentes de todas las eras. Más de un siglo después de su muerte, muchos de estos "elegidos" no consideraban que sus obras fueran en absoluto arte "alto". El hecho de que alguna vez hayan sido arte popular despreciado por los intelectuales y que hoy sean arte alto indica que las diferencias entre arte alto y arte popular no son intrínsecas sino culturalmente construidas.

La investigación de Jonathan Glover —que proponía la teoría del consenso como posible respuesta a la pregunta sobre qué clase de

experiencias culturales, o qué calidad de vida, debíamos preferir— termina en indecisión. No ve perspectiva alguna de encontrar respuestas confiables a estas preguntas. Todas las pruebas de "calidad" son inconcluyentes, concluye Glover. Nos devuelven, como un bumerán, nuestros propios valores y prejuicios. La evidencia que he reunido en este capítulo parece respaldar su escepticismo. Hemos visto que, si bien los defensores del arte alto no dudan de su superioridad, sus argumentos —cuando los dan— no soportan el escrutinio. Las actividades artísticas de la raza humana durante la mayor parte de su historia tenían un propósito evolutivo porque, justamente, eran diferentes del arte alto. Eran comunitarias y prácticas. Las característica^jdeLarte popular o de masas más objetables para sus elevados críticos —violencia, sentimentalismo, escapismo y obsesión por el amor romántico— responden a necesidades humanas heredadas de nuestros ancestros lejanos durante cientos de miles de añosTEs "posiBIe^emostrar que actividades tales como la moda femenina, la jardinería y el fútbol satisfacen esas necesidades como el arte alto no logra hacerlo. En consecuencia, cuando una comentarista como Iris Murdoch se empeña en construir la prueba filosófica de la superioridad del arte alto, el resultado es catastrófico y proclive al autoengaño. La idea de que el arte alto es mejor que el bajo porque es más difícil o despierta emociones más profundas, y de que el arte bajo es inferior porque es formulaico y estimula el consumo pasivo, simplemente no se sostiene. La falla más sorprendente del argumento contra el arte de masas es la absoluta falta de interés de los críticos —encarnada por Adorno, Benjamín, McLuhan y Hartman— por averiguar cómo ese arte afecta a sus receptores. Las impresiones bizarras y contradictorias que ofrecen estos críticos sobre los efectos del arte de masas no tienen relación alguna con los hallazgos de quienes han realizado encuestas responsables entre el público. Por último, la teoría del "consenso" —según la cual los productos del arte alto son superiores porque siempre le ha parecido así a un consenso de individuos bienpensantes— resulta difícil de aplicar en la práctica, incluso tratándose de Shakespeare.

t r ....

Capítulo Tres

¿LA CIENCIA PUEDE AYUDAR?

En los dos primeros capítulos de este libro he intentado esclarecer ciertas cuestiones terminológicas y acabar con algunos malentendidos. He sugerido que la única respuesta creíble a la pregunta "¿Qué es una obra de arte?" es: "Cualquier cosa que alguien haya considerado alguna vez una obra de arte, aunque sea una obra de arte sólo para esa persona".También he planteado que la ausencia de absolutos por decreto divino, junto con la imposibilidad de acceder a la conciencia de otras personas, nos impide —o debería impedirnos— afirmar que los juicios estéticos de los demás son buenos o malos. En este capítulo me preguntaré sHa ciencia puede modificar esta situación, si puede aportar los absolutos que antes aportaba la religión, si puede permitirnos acceder a la conciencia de otras personas, si puede transformar a la estética de área de opinión en área de conocimiento. ^

Un pensador moderno que cree que sí puede es el biólogo Edward O.Wilson, quien defiende su posición en el libro *Consilience: The Unity of Knowledge.* Wilson sostiene que, dado que todas las actividades e ideas humanas se originan en el cerebro, y dado que el cerebro es un objeto material que los científicos especializados llegarán a comprender algún día (o al menos eso esperamos), todas las actividades humanas —arte y ética incluidos— se pueden explicar científicamente. "Todo proceso mental", insiste Wilson, "tiene un anclaje físico y es coherente con las ciencias naturales".También sostiene la existencia de una "naturaleza humana" universal, producto de la evolución y compuesta por cierto número de ' reglas epigenéticas".

Éstas son funciones innatas del cerebro y el sistema sensorial. Se concretan por la operación conjunta de dos clases de evolución: genética y cultural. Los genes prescriben ciertas regularidades de percepción sensorial o desarrollo mental y la cultura ayuda a determinar cuáles de esos genes llegarán a sobrevivir y multiplicarse. Hay reglas epigenéticas primarias y secundarias. Las primarias determinan la manera en que nuestros sentidos captan el mundo —por ejemplo, cómo nuestra vista divide las ondas de luz visibles en las distintas unidades que componen el espectro cromático—. Las reglas epigenéticas secundarias se relacionan con nuestro pensamiento y comportamiento. Incluyen los mecanismos nerviosos del lenguaje, la sonrisa en señal de amistad, la tendencia humana hacia las oposiciones binarias (bueno, malo; arriba, abajo) y asuntos tan disímiles como el tabú del incesto y el miedo a las serpientes.

Volviendo a las artes,Wilson propone "comprender [las obras de arte] fundamentalmente con conocimiento de las reglas epigenéticas a que éstas obedecen. Las reglas epigenéticas hacen que ciertos pensamientos sean más eficaces que otros para despertar una emoción. En consecuencia, han orientado la evolución cultural hacia la creación de arquetipos, que sorTias abstracciones recurrentes y narrativas centrales que predominan en las artes". Según parece, su número es muy limitado. En el mito y la ficción, estima Wilson, apenas dos docenas de grupos cubren la mayoría de los arquetipos —por ejemplo el héroe, el monstruo, el vidente, la madre nutriente y sus variaciones—. Las obras de arte que han "demostrado perdurar", concluye, son las que incorporan estos arquetipos, puesto que satisfacen las preferencias que han sido "universalmente enriquecidas por la evolución humana".

La teoría de Wilson omite algunos detalles. No queda claro si cree que, por el solo hecho de contener uno o más arquetipos, una obra está destinada a perdurar. Esta suposición parece incorrecta, dado que numerosas obras protagonizadas por héroes, monstruos, madres nutrientes y demás han sido olvidadas. Pero si, aparte de los arquetipos, las obras de arte necesitan otra cosa para poder perdurar, ¿entonces qué es esa otra cosa? Supongamos que hay dos obras de arte que satisfacen la misma regla epigenética —imaginemos que ambas hablan del miedo a las serpientes, como las numerosas variaciones artísticas y poéticas del relato del Génesis—; ¿tendrían por ello un

poder de perdurabilidad necesariamente equivalente? Si la respuesta es no, ¿por qué no? Una vez más queda de manifiesto que los seres humanos responden de manera muy diferente a las obras de arte, no sólo en las distintas épocas y culturas sino dentro de una misma cultura. ¿Cómo pueden permitir esto las reglas epigenéticas si, según Wilson, estas reglas se aplican por igual a todos nosotros y constituyen nuestra naturaleza humana esencial y universal? Wilson sostiene que la "calidad" de las obras de arte "se mide por su humanidad, por la precisión de su adhesión a la naturaleza humana". Si efectivamente pudiéramos identificar algunas obras que hayan agradado a todos por igual en todas las épocas y las culturas, sería razonable llegar a la conclusión de que correspondían a algo universalmente humano. Pero lo cierto es que no existen obras semejantes, excepto en la imaginación de Wilson.

Es probable que la falla más evidente del proceso evaluativo que recomienda Wilson sea que nuestros debates sobre arte y literatura habitualmente fluctúan entre numerosas áreas de interpretación por demás sutiles y recónditas, y que de ningún modo podrían reducirse a identificar las reglas epigenéticas a que obedece tal o cual obra. Cabe señalar que Wilson no se aventura a demostrar cómo funcionaría su teoría en la práctica.Vale decir que jamás menciona una obra de arte que haya "perdurado" durante varias generaciones —*Hamlet,* por ejemplo, o "La ronda de noche", de Rembrandt— ni explica por qué su perdurabilidad depende de las reglas epigenéticas... y no es difícil ver por qué no se decide a hacerlo. Analizar una obra artística o literaria de acuerdo con sus reglas epigenéticas equivaldría a intentar armar un rompecabezas con una grúa.

Pero Wilson menciona varios experimentos de bioestética que, a su entender, ilustran el funcionamiento de las reglas epigenéticas. Alude al libro *Aesthetic Judgement and Arousal,* cuya autora —Gerda Smets, una psicoesteta belga— narra el intento de encontrar una base científica confiable para los juicios estéticos. Smets trabajó en el campo de la Teoría de la Información, una rama de la psicología basada en la observación de que la mcertidumbre es displacentera y la información, al eliminar alternativas., alivia la tensión v produce placer. De acuerdo con esta teoría, la información no debe ser demasiado "redundante" (por ejemplo, repetir hasta el cansancio el mismo ele-

mentó o patrón) o se volverá aburrida, pero un nivel de redundancia demasiado bajo resultará enervante y caótico. Smets planeó su experimento con sumo cuidado. Vio que se necesitaban tres cosas. Primero, un amplio espectro de patrones con niveles de redundancia conocidos. Segundo, una manera de medir lo que ocurría en el cerebro de las personas que miraban esos patrones. Tercero, un método para comparar los juicios estéticos de los patrones con las mediciones.

Resolvió ingeniosamente el primer problema distribuyendo pequeños cubos blancos y negros con numerosos patrones diferentes. Su complejidad iba desde un patrón repetitivo simple como un tablero de ajedrez, que utilizaba 64 cubos, hasta conjuntos aparentemente azarosos de 900 cubos. Los conejillos de Indias humanos tenían permitido mirar cada patrón durante dos segundos. Luego se les entregaban varias pilas de cubos blancos y negros y se les pedía que recreasen el patrón. A medida que los patrones se volvían más complejos —vale decir, menos redundantes—, los sujetos del experimento cometían más errores. Por último se sumaba y promediaba el número de errores cometidos, lo que permitía adjudicar un nivel de redundancia exacto a cada patrón.

En la siguiente etapa del experimento se utilizaba un electroencefalograma (EEG). Este aparato permite medir el potencial eléctrico entre dos puntos del cráneo donde se han colocado electrodos y lo registra como patrón de onda. Mientras el sujeto está relajado y a oscuras, el EEG muestra ondas grandes de alta amplitud y baja frecuencia, llamadas ondas alfa. Cuando el sujeto está excitado, el EEG muestra ondas beta, más irregulares y de frecuencia más alta. La excitación se calcula midiendo el lapso en que el ritmo alfa del sujeto es interrumpido por ondas beta. Smets les mostró a sus conejillos de Indias humanos un conjunto de patrones blancos y negros con distintos niveles de redundancia y calculó la excitación provocada por cada uno. Así descubrió que los patrones con un nivel de redundancia del 20 por ciento provocaban mayor excitación. Si tenemos en cuenta que un patrón repetitivo simple se aproxima al 100 por ciento de redundancia y que un conjunto totalmente azaroso tiene 0 por ciento de redundancia, advertiremos que los patrones con sólo el 20 por ciento de redundancia son en realidad muy complejos y que la alta excitación cerebral que producen refleja los

esfuerzos del sujeto pc*r encontrar regularidad en algo aparentemente azaroso.

A partir de los hallazgos de Smets, Wilson llega a la conclusión de que la preferencia por el 20 por ciento de redundancia es una regla epigenética. Sin embargo, hay razones de peso para dudarlo. En primer lugar, no es cierto que Smets haya descubierto que la mayoría de los sujetos preferían patrones con el 20 por ciento de redundancia. Descubrió que alcanzaban la máxima excitación (según las mediciones del EEG) con el 20 por ciento de redundancia. Pero cuando, ya en la tercera etapa del experimento, les preguntó cuáles patrones les parecían más bellos obtuvo una respuesta mucho más variada. La mayoría de los sujetos pensaba que los patrones con el 60 por ciento de redundancia (es decir, patrones mucho menos complejos, más regulares) eran los más bellos. Pero no hubo consenso. Los sujetos que Smets consideraba "más sensibles estéticamente" o con "un alto grado de entrenamiento estético o visual" preferían patrones más complejos (con un 40 —en vez de un 60— por ciento de redundancia, aunque jamás con un 20 por ciento). En otras palabras, si bien el esfuerzo cerebral necesario para reconstruir un patrón aparentemente azaroso parece ser común a todos (al menos entre los conejillos de Indias humanos de Smets), las preferencias estéticas varían enormemente. De allí que, aun cuando existiese una regla epigenética vinculada con el 20 por ciento de redundancia, no serviría para juzgar las preferencias estéticas. Y cabe agregar que el descubrimiento de Smets de una preferencia general por los patrones con un 40 a un 60 por ciento de redundancia tampoco sería útil en este aspecto. Porque, si descubriéramos que algunas personas no prefieren patrones con un 40 a un 60 por ciento de redundancia, ¿acaso llegaríamos a la conclusión de que esas personas son representantes poco satisfactorios de la raza humana o pensaríamos que su respuesta estética es inferior? Ninguna de estas conclusiones es justificable por vía científica. Desde una perspectiva científica, sólo se podría concluir que son inusuales. Lo que equivale a decir que el experimento de Smets no contribuye a establecer parámetros absolutos para juzgar las obras de arte.

Y, por su misma naturaleza, tampoco podría hacerlo. Porque el enfoque experimental de Smets no toma en cuenta un gran número de factores que afectan las opiniones humanas acerca de las obras de

arte. La redundancia, según la define la Teoría de la Información, es el único criterio que Smets admite para distinguir sus patrones blancos y negros; pero su uso es muy limitado cuando se trata de distinguir obras de arte. ¿Cómo podría reducirse la diferencia entre las escuelas pictóricas holandesa e italiana —o, más específicamente, entre "La virgen de las rocas", de Leonardo, en la National Gallery, y "Cabezas de cuatro negros", de Rubens, en Bruselas— a su nivel de redundancia? Queda claro que la preferencia individual por una de estas pinturas implicaría múltiples consideraciones más allá de los cubos blancos y negros de Smets, y es inconcebible que cualquier experimento formal con una de ellas produzca resultados importantes para la otra.

El segundo experimento que menciona Wilson para ilustrar una regla epigenética es un estudio de la belleza facial femenina óptima. Los científicos prepararon simulacros de caras femeninas cuyos rasgos se podían modificar a voluntad —era posible agrandar los ojos, levantar los pómulos y demás—.A medida que realizaban estos cambios, le preguntaban a un conjunto de observadores cuáles caras preferían. Así descubrieron que cuando exageraban las dimensiones de los rasgos críticos de las caras —ojos grandes, mentón pequeño, pómulos prominentes— la mayoría de los observadores de distintas razas y ambos sexos las consideraban más atractivas. Los autores del experimento sostienen que éste es un ejemplo de lo que los biólogos llaman, cuando ocurre entre animales, estímulo supranormal. Si a una mariposa *Argynnis paphia* (Linneo, 1758) macho se le muestra una réplica plástica de mayor tamaño de una mariposa hembra, seguirá a la réplica y no a la hembra real. Si a una gaviota tridáctila se le muestran huevos pintados de mayor tamaño los preferirá a sus propios huevos, aunque sean demasiado grandes para poder empollarlos. Los observadores humanos que prefieren ojos anormalmente grandes o pómulos anormalmente altos responden, según Wilson, de manera similar.

Si aplicáramos este principio al arte, podríamos suponer que arte equivale a exageración. Y ésta fue, precisamente, la teoría que desarrollaron los científicos V. S. Ramachandran y William Hirstein en un número especial del *Journal of Consciousness Studies,* dedicado a "El arte y el cerebro" en 1999. Allí explicaban que si una rata es recompensada por distinguir un rectángulo de un cuadrado, responderá aun más vigorosamente a un rectángulo exagerado; es decir, a un rectán-

guio mucho más largo y angosto que el anterior. Los biólogos lo llaman "Efecto Cambio Extremo" y Ramachandran y Hirstein creen que explica numerosos aspectos del arte. En efecto, sugieren a dúo, todo arte es caricatura. Selecciona y exagera ciertos rasgos. Por ejemplo, el dibujo evocativo de un desnudo femenino acentuará "aquellos atributos de las formas femeninas que nos permitirán diferenciarlo de una figura masculina". O también podría ser una caricatura "color-espacio antes que forma-espacio". Un desnudo de Boucher—con sus tonos de piel rosados intensos— es, según Ramachandran y Hirstein, una caricatura color de este tipo. "Lo que el artista intenta hacer" insisten, "no es apenas capturar la esencia de algo, sino también ampliarla para activar más poderosamente los mismos mecanismos neurales que serían activados por el objeto original".

Hasta el arte abstracto, especula el dúo, puede emplear estímulos supranormales para excitar las áreas cerebrales de la forma con más potencia que el estímulo natural. Mencionan un famoso experimento con pichones de gaviota realizado por Nikko Tinbergen en 1954. Los pichones piden alimento picoteando el pico de la madre, que tiene un punto rojo en la punta. Tinbergen descubrió que también picoteaban un palo con un punto rojo, y, mucho más vigorosamente aún, un palo con tres franjas rojas. Este superpico es, para Ramachandran y Hirstein, una caricatura "pico-espacio" que calificaría como Una gran obra de arte en el mundo de las gaviotas. Del mismo modo, creen que algunas formas de arte, como el cubismo, pueden captar o caricaturizar ciertas "formas primitivas innatas" que en este momento no comprendemos. Lo mismo que los girasoles de Van Gogh o los nenúfares de Monet. Podrían ser el equivalente "espacio-color" del palo con las tres franjas, puesto que "excitan las neuronas visuales que representan recuerdos en color de aquellas flores, con mayor eficacia que un girasol o un nenúfar reales".

Además de postular que todo arte es caricatura, Ramachandran y Hirstein proponen otras "leyes de la experiencia artística" basadas en la ciencia. El reconocimiento de objetos en la primera etapa del desarrollo humano ilustra la necesidad de aislar una modalidad visual Unica antes de ampliar la señal de esa modalidad, y "es por esto que un boceto o un dibujo lineal son más eficaces como 'arte' que una fotografía color". Del mismo modo, las células de la corteza visual

responden principalmente a los bordes, no a los colores homogéneos de la superficie. Esto explicaría por qué "un desnudo adornado con joyas (antiguas) barrocas (y nada más) es mucho más placentero a nivel estético que una mujer totalmente desnuda".También podríamos tener cierta preferencia cerebral por la simetría, dado que la mayoría de los objetos biológicamente importantes —predador, presa, pareja— son simétricos; la simetría oficiaría entonces como sistema de advertencia primario para captar nuestra atención. Otros biólogos asocian la simetría con la selección sexual en una amplia variedad de especies. La mosca escorpión *Panorpa Meridionalis* (Linneo, 1758) hembra prefiere a los machos con alas simétricas; la golondrina hembra prefiere a los machos con un diseño simétrico de espina de pescado en las plumas de la cola. Se cree que estas preferencias podrían tener valor evolutivo, dado que la simetría indicaría que el sistema inmunológico del macho es resistente a los parásitos que perjudican el crecimiento de la prole.

Ramachandran y Hirstein presentan sus hallazgos como "una regla universal o estructura profunda subyacente a toda experiencia artística". No obstante, las objeciones son obvias. Respondiendo al artículo del *Journal of Consciousness Studies* otros científicos señalaron, con algo de vergüenza ajena, que numerosas obras de arte visual no son ni remotamente caricaturas y que si la distorsión fuese la clave del éxito estético el mundo estaría lleno de espejos deformantes. Las respuestas humanas a las obras de arte tienen una sola cosa en común, y es que varían enormemente según las épocas, las culturas y los individuos —por lo que las comparaciones con las respuestas automáticas de las ratas o los pichones de gaviota son obviamente inadecuadas—. Los psicólogos descubrieron que muchas personas cuyo cerebro no había sido lavado por la educación artística detestaban el cubismo y estaban lejos de concordar con la afirmación de Gombrich (citada por Ramachandran y Hirsch) de que un desnudo velado es más atractivo que un desnudo no velado. Explicar las preferencias personales en esta u otras cuestiones (como la supuesta "mayor eficacia" de un dibujo lineal comparado con una fotografía color) mediante imperativos biológicos vinculados con el funcionamiento del sistema neurológico es arrojar la credibilidad por la borda. En cuanto a la simetría —cualquiera sea su valor en la selección natural—, basta echar un vis-

tazo para comprobar que muy pocas esculturas o pinturas son simétricas, de modo que cualquier explicación biológica del arte tendrá que encontrar las razones por las que se evita la simetría, no las de su búsqueda. Sin embargo, antes de catalogar a Ramachandran y Hirstein como "el Gordo y el Flaco de la neuroestética" debemos recordar que ambos son académicos notables: Ramachandran es profesor de Neurociencia y Psicología en la Universidad de California; Hirstein, profesor de Filosofía en laWilliam Paterson University. Y es por eso que la desesperante ineptitud de su teoría ilustra la dificultad de aplicar la investigación científica al arte, aun cuando provenga de mentes preclaras.

Todos los pensadores analizados hasta ahora buscaron una clave para "explicar" científicamente el arte. Es una búsqueda de larga data. La noción de que el universo está basado en principios matemáticos era una idea platónica, que la cristiandad asimiló rápidamente. San Agustín decía que en toda arte hay un ritmo inmutable y eterno que proviene de Dios. El ritmo puede estar en el tiempo, como ocurre en la música, o en el espacio, como en las artes visuales. Todos los objetos naturales, los árboles por ejemplo, comparten el mismo ritmo. Según Agustín, "un sistema numérico profundamente abstruso" controla su crecimiento y subyace a toda la creación.

Los intentos de descubrir este factor clave por vía científica llegaron mucho más tarde. La estética experimental comenzó en 1871, cuando Fechner colocó dos versiones de la *Virgen del burgomaestre Meyer* de Holbein, una al lado de la otra en un museo de Dresden, y les pidió a los visitantes que escribieran cuál les parecía más valiosa. El experimento fracasó por dos motivos: fueron pocos los visitantes que respondieron, y muchos de los que lo hicieron malinterpretaron las instrucciones de Fechner. No obstante, fue el noble antecesor del gran corpus de investigación conductista de la segunda mitad del siglo XX, que se consagró a registrar las reacciones de los espectadores ante diversas formas, colores y sonidos. El conductismo es limitado porque puede registrar las preferencias, pero no las explica. Y además es rudimentario. Sería inconcebiblemente difícil el progreso de registrar las respuestas humanas a las formas, los colores y los sonidos a explicar el efecto que las pinturas, las sinfonías o las óperas causan en los espectadores, dado que las obras de arte no sólo están

hechas de formas, colores y sonidos sino, como ya hemos visto, de significados sumamente inestables que difieren de acuerdo con los diferentes receptores.

Sin embargo, el interés por esta clase de experimentos aumentó cuando se encontraron formas adecuadas de medir la excitación de la gente ante lo que oye y ve. En los humanos, la excitación puede ser causada por diversos estímulos: ruidos fuertes, colores o luces brillantes, pulsiones como el hambre y el sexo, resolución de problemas y también ciertas características asociadas con las obras de arte, como novedad, complejidad y ambigüedad. El aumento de la excitación afecta la actividad eléctrica del cerebro y provoca cambios en las ondas electroencefalográficas —que se miden colocando electrodos en el cráneo—.Ya las hemos visto en el experimento de Gerda Smets sobre el 20 por ciento de redundancia. Otra manera de investigar lo que ocurre en el cerebro es mediante Imágenes de Resonancia Magnética (IRM), método que utiliza ondas magnéticas para detectar cambios en el flujo sanguíneo cerebral. Cuando las neuronas trabajan, tienen hambre de azúcar, oxígeno y otros nutrientes. Como necesitan obtener más energía a medida que la queman, se produce un aumento del flujo sanguíneo *in situ,* y el escáner de IRM localiza y mide la actividad cerebral al localizar y medir este fenómeno.

Existen otros cambios corporales mensurables que indican excitación: el aumento de la presión sanguínea y la frecuencia cardíaca, los cambios en la frecuencia y el patrón respiratorios, y la disminución de la resistencia eléctrica cutánea debido a la transpiración. Las cosas que vemos y oímos provocan estos cambios corporales minuto a minuto, aunque nosotros casi no tenemos conciencia de ellos. E. B.Tichener, uno de los creadores de la psicología experimental, sostenía que "no se le puede mostrar a un observador un patrón de empapelado sin modificar, por el solo hecho de hacerlo, su ritmo respiratorio y circulatorio".

Estos métodos de investigación alimentaron la esperanza de que las respuestas humanas a las obras de arte pudieran medirse científicamente. En 1954 ya se había producido otro adelanto con el descubrimiento de los centros cerebrales de castigo y recompensa. Los científicos descubrieron que, si colocaban un electrodo en determinado sector del cerebro de una rata y ese electrodo enviaba un estí-

mulo eléctrico cuando el roedor pisaba un pedal, la rata presionaría el pedal repetidamente, a menudo durante horas. Unos meses antes ese mismo año, otro grupo de científicos había descubierto áreas cerebrales de aversión donde los estímulos producían el efecto contrario. Los gatos con electrodos implantados en esas áreas apagaban de inmediato el interruptor que controlaba el estímulo.

D. E. Berlyne es el científico que con más resolución ha intentado relacionar estos fenómenos con la respuesta humana a las obras de arte. Descubrió, experimentando con gatos, que llegaba un momento en que el placer se transformaba en dolor. El gato —con un electrodo cómodamente adosado a la cabeza— corría a pulsar la palanca que proporcionaba estímulos placenteros, pero cuando el estímulo alcanzaba cierto nivel de intensidad se apresuraba a pulsar la palanca que lo interrumpía. A partir de estas observaciones, Berlyne desarrolló su teoría de que en todo placer estético, tanto humano como animal, existe un patrón de aumento seguido de disminución —que se presenta en forma de letra U invertida en los gráficos—. Berlyne sostiene, con toda razón, que este patrón de aumento-disminución concuerda con varias teorías estéticas anteriores. Sus gatos parecen respaldar la teoría del "justo medio" de la belleza: ni tanto, ni tan poco. También podríamos considerarlos neoaristotélicos, dado que la teoría de la catarsis de Aristóteles nos dice que, en el arte trágico, el placer depende de estimular y luego reprimir ciertas emociones.

Es obvio que la teoría de Berlyne no contribuye a una posible definición del arte, dado que la fórmula de la letra U invertida se aplica a todas las fuentes de placer —comer, tener relaciones sexuales, hacer ejercicio físico, abrir un regalo de cumpleaños— tanto como al arte. En otras palabras, no nos dice nada específico acerca del arte. También es evidente que los humanos que responden ante las obras de arte se diferencian en varios aspectos de los gatos con electrodos en el cerebro, y no sólo porque la cantidad de placer que obtienen de una obra de arte determinada varía enormemente de uno a otro. Berlyne lo tiene en cuenta y está mucho menos empeñado que Wilson en hallar reglas generales para el arte. Por el contrario, se interesa en los factores psicológicos que influyen sobre el gusto individual. Menciona una investigación realizada con alumnos de escuela secundaria que logró demostrar que los adolescentes con intereses artísti-

eos son más propensos a la culpa, el estrés, la angustia y la inestabilidad. Estos hallazgos concuerdan con la teoría freudiana de que el arte provee satisfacciones sustituías cuando la satisfacción directa está bloqueada por el miedo o los escrúpulos morales. Pero Berlyne está muy lejos de proponer una simple explicación freudiana.También, en contraste con la convicción de Edward O. Wilson de que la estética algún día quedará reducida a certeza científica, Berlyne parece creer que dar cuenta des las diferencias en el gusto va más allá de los alcances de la ciencia. Es j"imposible decir cuál —o cuál combinación— de las numerosas variables que distinguen a dos obras de arte puede ser responsable de ¡cualquier diferencia que se descubra entre las reacciones experimentadas ante ellas".

Esta conclusión concuerda con el descubrimiento de Hans y Shulamith Kreitler de que, para poder responder por qué la misma obra de arte evoca diferentes respuestas en diferentes personas, nuestro conocimiento tendría que "abarcar un espectro inconmensurablemente amplio de variables". La teoría del arte de los Kreitler concuerda con la de Berlyne en que ambas postulan que la clave de todo arte es tensión seguida de alivio. La secuencia tensión-alivio está presente, admiten, en numerosas actividades no clasificables como arte: por ejemplo en el montañismo, el surf y las palabras cruzadas. Pero aducen que el arte se diferencia de las demás actividades porque posee contenido emocional y "orientación cognitiva" (es decir, ideas). Sin embargo, la objeción obvia a este planteo es que las emociones y las ideas no residen en las obras de arte *sino en las personas* que responden a ellas. Y dado que —como los propios Kreitler reconocen— sus respuestas expresan variables infinitas, es probable que algunas personas encuentren emociones e ideas en el montañismo, el surf y los crucigramas tanto como en el arte.

Un rasgo notable del libro de los Kreitler es la honestidad con que, como en este caso, demuelen sus propias teorías. Otro es el análisis de la empatia. Muchos han argumentado que una de las funciones más importantes del arte es estimular la empatia, y en principio los Kreitler parecen estar de acuerdo. Señalan que la palabra fue acuñada por Tichener para traducir la voz alemana *Einfühlung* y que alude a la naturaleza contagiosa de la emoción —como cuando el miedo se propaga entre una multitud—. Numerosos experimentos

han demostrado que existe una tendencia humana básica hacia la empatia. Si un grupo de sujetos experimentales observa a otras personas que aparentemente sufren dolor —por un shock eléctrico, por ejemplo—,y si el suministro del dolor es precedido por una luz o un timbrazo, los observadores mostrarán signos de perturbación emocional cada vez que se encienda la luz o suene el timbre. Experimentos similares con ratas y monos, que reaccionan de manera compatible, han revelado que la empatia no es bajo ningún concepto un monopolio humano. El hecho de que la empatia sea tan común dificulta la afirmación de su conexión especial con el arte, cosa que los Kreitler no pasan por alto. Los combates de box, las funciones de circo y muchos otros espectáculos provocan tanta empatia como el arte. Pero según los Kreitler hay una diferencia, y es que ninguno de estos espectáculos se puede interpretar en múltiples niveles; el arte, sí. No obstante, apenas han planteado este nuevo criterio comienzan a tener dudas al respecto. “Las novelas baratas, las películas de baja calidad y en ocasiones hasta la música popular para diversión pura” pueden interpretarse en diferentes niveles y provocar empatia. Aunque los Kreitler desconfían de esa clase de pasatiempos, admiten que pueden “ser formalmente calificados como arte”.Y lo mismo ocurre, agregamos nosotros en silencio, con los combates de box y los espectáculos circenses, dado que la cantidad de niveles de interpretación no es estática sino que varía de acuerdo con sus infinitamente variados intérpretes. Como era de prever, la legendaria llave que nos daría acceso al “arte” verdadero ha vuelto a deslizarse de las manos de los Kreitler.

El ejemplo que aportan para probar su fórmula “tensión seguida de alivio” dista mucho de ser convincente. Describen un complejo experimento que involucra a 60 personas y 285 combinaciones de colores, según el cual los colores complementarios colocados por oposición (verde contra rojo, amarillo contra azul) provocan un estado de máxima tensión en la mayoría de la gente. Los colores similares entre sí provocan un estado de tensión mínima. Los Kreitler concluyen que las pinturas deberían tener colores contrastantes y no contrastantes para provocar tensión y alivio. Como aporte a la crítica de irte, es escasamente útil. Pero, más allá de la banalidad ocasional, el libro es valioso por su paciente y perseverante acumulación de evi-

dencias de la naturaleza personal y subjetiva de la respuesta artística, como lo han confirmado numerosas investigaciones y encuestas:

> Cuando los individuos deben expresar el significado personal que distintas formas tienen para ellos, sus respuestas abarcan un amplio espectro de significados simbólicos. Estos significados no sólo incluyen asociaciones con objetos y situaciones sino también sensaciones, estados de ánimo y sentimientos, conceptos abstractos, metáforas y símbolos. [...] Comprender una experiencia específica de un espectador específico aquí y ahora requeriría reformular todos los procesos debatidos hasta el momento de acuerdo con el contexto de ese sujeto experimental particular, con su idiosincrasia y su carácter único.

La infinita variedad de experiencias de los sujetos expuestos a obras de arte necesariamente socava todo intento de encontrar una clave, una fórmula o una prueba científica del "arte", incluida la de los Kreitler.

Hemos visto que Edward O. Wilson no se aviene a aplicar su teoría científica a una obra de arte determinada, y las ideas de los Kreitler sobre las combinaciones de los colores nos dan la vaga impresión de que conviene evitarlas. Pero hay un científico que se atreve a dar el paso: Semir Zeki en su notable libro *Visión interior: una investigación sobre el arte y el cerebro.* Zeki trabaja sobre las áreas visuales del cerebro y tiene muchas cosas fascinantes que decir sobre la contribución de la ciencia cerebral al esclarecimiento de las experiencias humanas comunes. Por ejemplo, a menudo sentimos que no podemos expresar nuestros sentimientos con palabras. Y es claro que no podemos. Es imposible describir una cara con palabras de modo que quien nos está escuchando pueda estar seguro de reconocerla, por muy clara que sea la imagen mental que tengamos. Basta mostrar una fotografía para lograrlo. Según Zeki esto se debe a la mayor perfección del sistema visual, ubicado en un área del cerebro que ha venido evolucionando desde millones de años antes que el sistema lingüístico. El lenguaje es una adquisición relativamente reciente y está localizado en un área mucho más joven del cerebro: un área que quizás aún podría estar evolucionando. Esto explicaría por qué la descripción lingüística conlleva tanto esfuerzo mientras podemos obtener gran

cantidad de información visual en una fracción de segundo. Aunque Zeki no se ocupa del tema, es obvio que podría ser relevante para los debates sobre cultura textual y visual.

El libro de Zeki propone otras intrigantes líneas de pensamiento acerca de la base científica de las artes. Por ejemplo, observa que la pintura retratista ha predominado en la historia del arte porque el cerebro dedica una región cortical completa, localizada en el girus fusiforme, al reconocimiento facial. Esto explicaría el por demás extraño hecho de que los retratos de personas de períodos remotos de la historia que nos son por completo desconocidas atraigan nuestra atención y provoquen el deseo de escrutarlos. Otra instancia del esclarecedor planteo de Zeki es el capítulo sobre arte figurativo y arte abstracto. Las composiciones cromáticas abstractas activan un sector más restringido de las circunvoluciones cerebrales que el arte figurativo. De hecho, el arte abstracto usa una menor proporción del cerebro. Como no significa nada, el cerebro lo incorpora sin movilizar aquellas áreas dedicadas a los estímulos visuales que significan algo.

Volviendo a la evaluación, Zeki señala que el propósito del sistema visual es adquirir conocimiento del mundo mediante la detección de los rasgos constantes y perdurables de los objetos. El sistema visual reconocerá un árbol aunque lo vea bajo distintas luces, a diferentes distancias, con o sin hojas o en distintas épocas del año. En otras palabras, el sistema visual reconoce la "esencia" del árbol. A través del contacto anterior con innumerables árboles ha construido una suerte de idea platónica de la "arboreidad", y, cuando ve un nuevo objeto que podría ser un árbol, lo compara con su idea platónica para decidir si es o no es un árbol. Según Zeki, esto nos ayudaría a comprender el origen de la perdurabilidad de ciertas obras de arte. Zeki ha leído innumerables escritos de artistas y ha descubierto que todos, o casi todos, afirman que el "reconocimiento de esencias" del sistema visual se corresponde exactamente con lo que ellos hacen. Los artistas quieren mostrar la "esencia" de los objetos: extraer, en palabras de Tennessee Williams, lo "eterno de lo desesperadamente pasajero". Schopenhauer dijo que la pintura debía aspirar a conocer el objeto no como una cosa particular sino como un ideal platónico", y Constable afirmó en sus *Discursos* que el arte debía "estar por encima de todas las formas singulares" y presentar "la idea abstracta de las for-

mas con más perfección que el original". Zeki toma estos dichos al pie de la letra... y a mi entender se equivoca. Llega a la conclusión de que lo que hacen los artistas es pintar objetos representativos o compuestos. El artista que pinta un árbol intentará que sea la suma de todos los árboles posibles, la esencia de la "arboreidad". "En términos neurológicos, el gran arte podría entonces definirse", aduce, "como aquel que más se acerca a mostrar tantos aspectos de la realidad, y no de la apariencia, como sea posible, y de este modo satisface la búsqueda de esencias del cerebro". Cuando Zeki prefiere la realidad del árbol a su apariencia, retoma la idea platónica de una "arboreidad" esencial opuesta a los numerosos árboles individuales —algunos grandes, otros pequeños; algunos con hojas, otros sin hojas— que el sistema visual capta a lo largo de su vida.

Esta cualidad compuesta o representativa no sólo se aplica a los objetos —prosigue Zeki— sino también a las situaciones que pintan los artistas. Al pintar una situación festiva el artista buscará capturar sus "rasgos comunes", de modo que la pintura sea representativa de "todas o un gran número" de ocasiones festivas. Las grandes obras de arte son aquellas que logran cumplir esta función representativa. Las situaciones que retratan se asemejan a muchas otras situaciones del mismo tipo, y Zeki menciona la "Mujer ante el clavicordio" (también llamada "La lección de música") de Vermeer (en la Royal Collection) como ejemplo de gran obra de arte que cumple estos requisitos. Según Zeki, esta pintura es ambigua y misteriosa. El cerebro no puede responder las preguntas que plantea. Desconocemos la relación entre los dos personajes y tampoco sabemos si se trata de un encuentro feliz o desdichado. De allí que podamos reconocer en esta pintura "la representación ideal de muchas situaciones".Y es precisamente esto lo que la vuelve grande.

No me parece un argumento convincente. En primer lugar no se puede afirmar que Vermeer, para producir una pintura ambigua y misteriosa, haya trabajado como —según Zeki— trabaja el sistema visual. La meta del sistema visual es evitar la ambigüedad. Busca decidir qué es y qué no es un árbol. Si no puede decidirlo, experimenta ansiedad. La ambigüedad, cualquiera sea su valor en el arte, es perturbadora en la vida real. Uno de los experimentos realizados en el laboratorio de Pavlov en 1927 consistía en mostrarle a un perro un

círculo para anunciar la llegada de la comida y un óvalo cuando no había nada que comer. Cuando le mostraron un óvalo que era casi un círculo ligeramente achatado —vale decir, un óvalo que ocupaba una región de ambigüedad entre el círculo y el óvalo— el perro tuvo un colapso nervioso. El proceso creativo de la pintura deVerrneer —aunque resulte en ambigüedad— no es comparable con el funcionamiento del sistema visual porque éste busca eliminar la ambigüedad mientras que —de acuerdo con Zeki— la pintura busca cultivarla.

En segundo lugar, las obras de arte son únicas y la gente las valora justamente por esa razón: porque son diferentes de cualquier otra versión del mismo tema. Los admiradores de Vermeer hablan y escriben de este modo acerca de sus pinturas. Reconocen que hay otros pintores —Pieter de Hooch y Gerard Terborch, a quienes Vermeer conocía y con quienes comparte temas pictóricos— cuya obra puede parecerse a la de Vermeer, pero ésta sigue siendo única. Es difícil reconciliar este carácter único con la "función compuesta y representativa de muchas otras situaciones similares" que Zeki dice encontrar en la pintura de Vermeer. Por cierto, una instancia excluye a la otra. Si los artistas no pintasen objetos sino ideas platónicas de objetos, todas sus pinturas tendrían que verse exactamente iguales... dado que no puede haber más que una sola idea platónica de cada cosa. Por supuesto que pintar la idea platónica que tiene el sistema visual de una cosa cualquiera sería, en cualquier caso, imposible. Para pintarla habría que darle una forma definida, y la idea platónica es una abstracción que mantiene en estado de animación suspendida una multiplicidad de formas posibles, cualquiera de las cuales desplazaría instantáneamente a las otras si fuera pintada.

La llave neurológica con que Zeki pretende abrir la puerta de las artes lo conduce a la cuestionable conclusión de que una obra incompleta es mejor que una obra terminada. Advierte con una sonrisa de complacencia que Miguel Ángel dejó tres quintas partes de sus esculturas en mármol sin terminar. La ventaja de la obra de arte inconclusa, razona Zeki, es que no limita al sistema visual a una única forma definida. Lo deja en libertad de aportar múltiples formas extraídas de su casi infinita reserva de recuerdos. No es difícil vislumbrar cómo los recorridos de su propia teoría lo han llevado a esta conclu-

sión. Si las obras de arte son buenas porque se asemejan a las ideas platónicas, y si las ideas platónicas contienen innumerables formas posibles, entonces una obra de arte inconclusa debe ser mejor porque el observador puede imaginarla terminada en innumerables formas posibles. Por otra parte, si el criterio que define una gran obra de arte es la libertad que otorga al sistema visual para que éste aporte imágenes de su propia cosecha de recuerdos, entonces la mayor obra de arte no sería en absoluto una obra de arte porque dejaría al sistema visual en completa libertad. El propio Zeki parece haber llegado a esta misma conclusión, por cierto. En sus últimos años, Miguel Angel abandonó el arte para volcarse a la religión, lo cual indicaría —en opinión de Zeki— que llegó a advertir la futilidad de las obras de arte comparadas con el casi infinito espectro de recuerdos almacenados en el cerebro.

La última objeción que formularemos al ejemplo de Vermeer dado por Zeki es que la reputación de pintor extraordinario de que goza Vermeer es de hecho muy reciente. Dos siglos después de su muerte nadie lo consideraba un artista destacado. En vida conoció el elogio de sus contemporáneos de Delft, pero luego desapareció del mapa. Sus pinturas cambiaban de mano por sumas irrisorias y a menudo eran atribuidas a otros artistas. Las historias de la pintura holandesa del siglo XVIII rara vez lo mencionan. El gran crítico suizo Jakob Burckhart, en una conferencia sobre arte holandés pronunciada en 1874,1o descalificó por considerarlo un pintor de "mujeres que leen, escriben cartas y hacen cosas por el estilo". La falta de reconocimiento estuvo acompañada por los consabidos rigores financieros. Vermeer murió repentinamente en 1675, en un acceso depresivo, y su esposa le achacó la culpa a las preocupaciones financieras. El panadero de Delft recibió dos Vermeer —la "Dama que escribe una carta con su doncella" y "El guitarrista" (por los que hoy se pagarían sumas inimaginables)— en pago de la cuenta del pan de la familia Vermeer. Estos hechos históricos son un plus para quienes creen en el genio atemporal y vuelven improbable que el éxito de Vermeer esté directamente relacionado con la neurología del sistema visual humano —dado que nadie supone que éste haya cambiado en los últimos tres siglos—.

Tras haber explicado la grandeza de Vermeer, Zeki se aboca al cubismo que —para los estándares neurobiológicos— tiene un pun-

taje algo más bajo. La manera en que algunos artistas —-Juan Gris, por ejemplo— hablaban del cubismo persuade a Zeki de que fue un intento de superar las limitaciones de la perspectiva única mostrando cómo se vería el mismo objeto mirado simultáneamente desde distintas direcciones. Según Juan Gris, el cubismo revelaba "los elementos menos inestables de los objetos" al pintar "esa categoría de elementos que permanece en la mente a través de la aprehensión y que no cambia constantemente". Esto se parece mucho al relato de Zeki sobre la tarea de reconocimiento del sistema visual: memorizar los "rasgos constantes, perdurables" de los objetos e ignorar las apariencias pasajeras. Pero allí donde el sistema visual termina en algo reconocible —un árbol, por ejemplo— el cubismo termina en algo irreconocible —como el "Hombre del violín", de Picasso, pintura que el cerebro ordinario no puede identificar con su título (se lamenta Zeki)—. Evidentemente no aprecia los resultados del cubismo: "El intento cubista de imitar lo que hace el cerebro fue, desde la perspectiva neurobiológica, un fracaso". Del mismo modo, podríamos decir que esto invalida a la neurobiología como herramienta crítica. Porque es obvio que algunas personas valorizan el cubismo, y es inconcebible que lo valoricen bajo la impresión de que el "Hombre con violín" de Picasso parece un hombre con un violín. En otraípalabras, su criterio difiere por completo del de Zeki. En su favor podemos agregar que cita a defensores del cubismo que parecen pensar que éste representa los objetos "tal como son" y recuerda que Konstantin Malevich afirmó que Picasso "captaba la esencia de las cosas y creaba valores absolutos perdurables". Ante semejante sinsentido, el enfoque neurobiológico del cubismo casi parece justificado.

El libro de Zeki postula, en esencia, que el arte exitoso debe su éxito al hecho de estar particularmente bien adaptado —al menos en cierto sentido— al sistema visual humano. La cualidad "representativa" de las pinturas deVermeer se aproxima —cree Zeki— a la cosecha de recuerdos del sistema visual, en tanto el cubismo fracasa porque no puede integrar las diferentes visiones de un mismo objeto Como las integra el sistema visual. El tercer ejemplo propuesto por Zeki es el del arte basado en líneas verticales y horizontales —como el de Piet Mondrian— o cuadrados de color —rojos en "Cuadrado rojo" de Malevich; azules en "La vaca" deTheo van Doesburg,y ama-

rillos en "Homenaje al cuadrado: clima amarillo" de Josef Albers—. Este tipo de arte, aduce Zeki, está particularmente bien adaptado al sistema visual porque cada célula del cerebro visual tiene un campo receptivo. Vale decir que responde a una parte limitada del espacio visual: un cuadrado rojo o una línea orientada en una dirección determinada. De modo que existe una correspondencia entre el arte hecho de líneas o cuadrados cromáticos (al que Zeki califica de "arte del campo receptivo") y la fisiología de las células individuales del cerebro visual. Además, en la corteza visual predominan las células que responden a líneas orientadas en una dirección determinada, y se encuentran en muchas áreas. Los fisiólogos piensan que son los ladrillos que permiten al sistema nervioso representar formas más complejas. Cuando Mondrian defendió el uso de líneas verticales y horizontales diciendo que "existen en todas partes y lo dominan todo", su observación fue —según Zeki— neurológicamente correcta. Cuando vemos una de sus pinturas abstractas, o alguna obra de Malevich o Barnett Newman, se activan grandes cantidades de células en distintas áreas visuales de nuestro cerebro. Del mismo modo, los cuadrados de color son "admirablemente apropiados para estimular las células de la corteza visual". El "Cuadrado rojo" de Malevich sería casi un diagrama del campo receptivo de una célula visual.

Zeki se ocupa de aclarar que todo esto no entraña ningún juicio estético. De ningún modo pretende insinuar —asevera— que el arte hecho con líneas verticales u horizontales o cuadrados cromáticos es mejor simplemente porque activa grupos específicos de células. No obstante, al describirlo como arte "bien adaptado" para agradar a las células de la corteza visual parece insinuar que posee una base neurológica altamente confiable. Más aún, la afirmación de que ese arte representa "esenciales y constantes" —afirmación confirmada, según Zeki, por su relación con la fisiología de las células individuales— ciertamente suena elogiosa. Además, si Zeki no intenta demostrar que el arte de "líneas y cuadrados" es mejor debido a su relación especial con el sistema neurológico, se hace difícil saber qué persigue con su investigación. No tiene ningún sentido decir que esa clase de arte es "admirablemente apropiada para estimular las células de la corteza visual". Todo lo que vemos es admirablemente apropiado para estimular las células de la corteza visual... pues de otro modo no lo vería-

mos. Por otra parte, si Zeki intenta —a pesar de sus afirmaciones en contrario— sugerir algún mérito especial del arte de "líneas y cuadrados", su propuesta no es sólida. El arte de "líneas y cuadrados" activa células especializadas que responden a las líneas y a los cuadrados. Del mismo modo, las curvas deben activar células que responden a las curvas... aunque nadie, advierte Zeki, ha descubierto todavía dónde se localizan estas células en la corteza visual. Todo lo visible activa células que lo hacen visible. Sería por demás extraño afirmar que es "mejor" activar una clase de célula que otra, pero cabe señalar que, si la afirmación tuviese algún sustento, tendría consecuencias revolucionarias para la estética. Querría decir que es biológicamente correcto o natural responder a una clase de obra de arte en vez de a otra. Pero Zeki niega haber intentado hacerlo.

Y no obstante parece hacerlo todo el tiempo. Para continuar su hipótesis sobre las líneas y los cuadrados señala quedas líneas móviles activan más las células de la corteza visual que las inmóviles, y encomia el arte kinésico creado porTinguely y Calder. Sus móviles, explica Zeki, están mejor adaptados a la fisiología de las células de la corteza que las obras artísticas no móviles, porque numerosas *células* con orientación selectiva sólo responden a las líneas cuando éstas comienzan a moverse. En el área particular de la corteza que Zeki ha investigado la abrumadora mayoría de las células selecciona el movimiento pero no responde a las líneas inmóviles ni al color. Zeki llega a la conclusión de que al eliminar el color de sus móviles y limitar su paleta al blanco y el negro,Tinguely parece haber sabido cómo activar las células de esa área. Parece haber adaptado sus obras a la fisiología de esa región cerebral sin darse cuenta. Una vez más, es difícil seguir el razonamiento de Zeki. Si Tinguely hubiese creado móviles cromáticos en vez de blancos y negros, las neuronas que responden al color nos habrían permitido verlos... del mismo modo que otras neuronas nos permiten verlos siendo blancos y negros. Si hubiese creado obras artísticas inmóviles en vez de móviles, las habríamos visto como vemos las obras inmóviles de Mondrian o Malevich, y Zeki las habría encomiado por estar específicamente adaptadas para activar las células que casualmente activan.

Hasta ahora nuestra pregunta "¿La ciencia puede ayudar?" no parece tener una respuesta positiva, sobre todo si aspiramos a encon-

trar parámetros absolutos para juzgar las obras de arte y razones confiables para decidir que una cosa es una obra de arte y otra cosa no lo es. Ni las reglas epigenéticas de Edward O. Wilson, ni la redundancia del 20 por ciento de Gerda Smets, ni las caricaturas de Ramachandran y Hirstein, ni la letra U invertida de D. E. Berlyne, ni la secuencia tensión-alivio de los Kreitler, ni las aventuras entre células cerebrales de Semir Zeki parecen instancias prometedoras. Los psicólogos experimentales que pretenden descubrir a cuáles formas y colores responde la mayoría de la gente no se aventuran a dar juicios de valor. Vale decir que no insinúan que sea estéticamente correcto o incorrecto responder de una determinada manera. Simplemente tratan de averiguar qué es lo más habitual. El propio Zeki se ocupa de advertir, al comienzo de su libro, que su investigación neurológica no lo autoriza a decir nada sobre la experiencia estética o las emociones que provocan las obras de arte. Reconoce que los procesos por los que un crítico de arte arriba a ciertas conclusiones sobre una obra "siguen siendo por completo desconocidos, y la neurología no se ocupa de este tema". No obstante, ésas son las cosas que necesitamos saber si queremos averiguar qué es una obra de arte.

Sin embargo, aunque la ciencia no puede responder estas preguntas, sí puede —creo yo— contribuir a despejar los malentendidos. Por ejemplo, las mediciones científicas de la excitación nos obligan a repensar ciertos supuestos acerca de los efectos emocionales del arte. La idea de que determinada obra artística tiene el ubicuo poder de conmover se vuelve inconsistente porque alude a un factor que varía casi infinitamente según las distintas personas. Otro malentendido que la ciencia puede despejar es la teoría de la forma significante, pergeñada por Clive Bell a comienzos del siglo XX y abrazada con entusiasmo por el grupo de Bloomsbury y muchos otros. Bell era, por supuesto, un firme creyente en los parámetros absolutos. Los sentimientos que despierta el "gran arte" son —enseñaba a quien quisiera oírlo—"independientes del tiempo y el lugar". "Toda la gente sensible concuerda —proclamaba— en que las obras de arte provocan una emoción peculiar." Sin embargo, sólo quienes han aprendido a mirar arte de la manera correcta tienen acceso a esta emoción. La propiedad clave de toda arte visual es, según Bell,"la forma significante". Sólo se trata de líneas y colores. La representación o el tema no tienen nada

que hacer aquí. Por cierto, si nos interesáramos por la representación o el tema demostraríamos pertenecer a lo que Bell llama "la horda vulgar" que jamás podrá conocer los "conmovedores raptos de aquellos que han escalado las frías y blancas cimas del arte". Por lo tanto, cuando miramos una pintura debemos obligarnos a no verla como la representación de algo. Debemos verla pura y exclusivamente como líneas y colores "combinados de acuerdo con ciertas reglas desconocidas y misteriosas". Debemos reprimir esa parte de nuestro cerebro que conoce la vida. "Para apreciar una obra de arte", en palabras de Bell, "no debemos traer con nosotros nada de la vida, ningún conocimiento de sus ideas y sus asuntos, ninguna familiaridad con sus emociones".

La teoría de Bell tenía ambiciones sociales. Fue creada para diferenciarlo —-a él y a otros como él, con sus sensibilidades exquisitas— de las masas semiletradas que sentían un hambre despreciable por las historias con connotaciones humanas, los periódicos y el realismo fotográfico. Esta función social poseía atractivos obvios para las elites clasistas y todavía hoy tiene su tropilla de fieles seguidores. Sin embargo, los avances de la ciencia neurológica desde los tiempos de Bell han arrojado una interesante luz sobre sus recomendaciones. Se ha descubierto que, guando hay un daño sostenido en ciertas áreas del cerebro, el paciente no puede reconocer objetos. Sólo puede ver el mundo según patrones de línea y color, obedeciendo a leyes misteriosas y desconocidas tal como quería Bell. A veces, esta condición sólo afecta la capacidad de reconocer determinados objetos. Por ejemplo, el daño del girus fusiforme provoca prosopagnesia o imposibilidad de reconocer caras. Pero la discapacidad puede ser más generalizada, como el caso que Oliver Sacks reporta en su famoso ensayo *El hombre que confundió a su esposa con un sombrero,* donde una agnosia visual profunda destruye todas las capacidades de representación e identificación de objetos en la vida real. Este tipo de condición es agudamente perturbadora para el paciente, por supuesto. Lejos de ser —como afirma Bell— la aspiración última del arte, es una trágica limitación. Quienes eligen mirar pinturas como "formas significantes" son, por supuesto, libres de hacerlo, pero deberían tener en cuenta que su estética es la misma de ciertos pacientes neurológicos.

He dejado para el final la cuestión de si la ciencia podría permitirnos acceder a la conciencia de otras personas. Por supuesto que hay quienes creen que es perfectamente posible hacerlo sin ayuda de la ciencia. La teoría simplista del proceso artístico supone que el artista siente una emoción y luego la traslada a su obra de manera que el espectador, el oyente o el lector ocasional tengan la misma emoción —como quien abre un paquete— y sientan lo que sintió el artista. La idea de lo "objetivo correlativo" deT. S. Eliot pertenece a esta categoría. Clive Bell creía que una misma emoción podía transmitirse entre períodos históricos remotos. Al contemplar ciertas figuras sumerias en el Louvre, dice Bell, somos "transportados por la misma corriente de emoción al mismo éxtasis estético al que, más de cuatro mil años atrás, era transportado el amante caldeo".

Quienes dudan de la posición de Bell están en todo su derecho de objetar que no tiene manera de saber que está experimentando la misma emoción que un caldeo de hace cuatro mil años. A esas mentes desconfiadas les parecerá que Bell y sus fieles seguidores no comprenden lo que significaría tener los mismos sentimientos que otra persona. Para tener los mismos sentimientos habría que habitar el mismo cuerpo, compartir el mismo inconsciente, haber tenido la misma educación, haber sido formado por las mismas experiencias emocionales: en suma, habría que *ser* la otra persona, lo cual es imposible incluso para los amantes que comparten la misma cama, mucho más para dos humanos de diferentes culturas separados por cuatro mil años de historia. Para aquéllos, yo mismo incluido, que no creen posible que dos personas puedan compartir una misma conciencia, todo el que asegura tener el mismo sentimiento que otro está mostrando una extraña falta de imaginación, cierta incapacidad de captar las diferencias entre los individuos, y un rotundo rechazo a admitir que otros puedan tener la misma interioridad inexpresable que él cree tener.

Dado que todo juicio artístico proviene de lo que sentimos las personas, preguntarnos si podemos o no saber cómo sienten otros es crucial y afecta todos los temas que estamos analizando.Y bien podríamos esperar que la ciencia nos ayudara a responder esta pregunta. Edward O. Wilson supone que puede, y la respuesta es sí. Predice que en un futuro los científicos podrán observar el funcionamiento-físico del cerebro cada vez con mayor precisión y verán iluminarse distintas

áreas cuando se activen funciones diferentes. ¿Acaso esto permitirá que el científico escrutador sepa qué siente el dueño del cerebro? Wilson admite que, en sentido estricto, esto no será posible; del mismo modo que no podemos saber qué siente otra persona al ver un color, o qué siente una abeja al percibir el magnetismo de la tierra, o qué piensa un pez eléctrico cuando se orienta por un campo eléctrico. La experiencia subjetiva es inaccesible.

Pero, habiendo admitido esto, Wilson se aboca a defender la posición contraria. Sorpresivamente no recurre a la ciencia sino al arte. En las artes, afirma, las personas "transmiten sentimientos" a sus semejantes:

> ¿Pero cómo saber con certeza que el arte comunica con fidelidad? Lo sabemos intuitivamente por el peso cabal de nuestras respuestas acumulativas a través de los numerosos^medios artísticos. Lo sabemos por las detalladas descripciones verbales de emociones, por los análisis críticos y por la información proveniente de toda la vasta, diversa e interconectada parafernalia de las humanidades.

Si el lector presta atención detectará un débil sonido crujiente detrás de esta proclama: el sonido de Wilson aferrándose a la última esperanza. Declarar que conocemos las cosas "intuitivamente" es un bizarro punto de partida para un científico, y, de ser cierto, constituiría una razón suficiente para abandonar la investigación científica de inmediato y confiar en la intuición. Cualquiera que tenga un remoto conocimiento de la "interconectada parafernalia de las humanidades" sabrá que en ese departamento las diferencias de opinión proliferan como bacterias. La idea de que confirman pensamientos y emociones equivalentes es absurda. En cuanto a las "detalladas descripciones verbales de emociones", el lenguaje ni siquiera puede —como hemos visto— describir un rostro para que otro lo pueda reconocer, de modo que no hay motivo alguno para suponer que podría ser más eficaz al describir algo tan abstracto y efímero como la emoción.

Acaso consciente de que su incursión en las artes deja mucho que desear, Wilson cambia de táctica y propone una solución científica. Nos pide que imaginemos que en el futuro los científicos desarrollarán un "lenguaje icónico"—llamado "guión mental"— a partir

de "los patrones visuales de la actividad cerebral".También nos pide que imaginemos un experimento diseñado para poner en contacto directo una mente con otra, experimento que permitirá que una persona sienta los sentimientos de otra, piense los pensamientos de otra. Durante el experimento un voluntario, cuyo cerebro estará en observación, recitará un poema o leerá una novela o recordará una pieza musical. El científico leerá el "guión mental" que se desarrolle "no como rastros de tinta sobre un papel sino como patrones eléctricos sobre un tejido vivo". La "obra ígnea" del "circuito neuronal" del voluntario se hará visible y el científico podrá sentir lo que aquél siente. Reirá cuando el voluntario ría y llorará cuando el voluntario llore.

¿Esto es creíble? Wilson aclara que el científico no escuchará el poema o la música que el voluntario recite o recuerde "en los silenciosos nichos de la mente". El científico sólo tendrá acceso al guión mental. No sabrá si el voluntario está experimentando a Mozart, Scott Joplin o Tennyson. El guión mental le permitirá pasar por alto el poema o la música reales y entrar directamente a la experiencia subjetiva del voluntario. Presumiblemente, si alguien le clavara un cuchillo al voluntario el científico pegaría un grito.

Lo que el ingenioso experimento de Wilson omite describir es la comunicación no mediada. Pero la comunicación no mediada es una ilusión. Para que algo sea comunicado debe viajar de una persona a otra, y aquello que lo traslada, sea lo que fuere, es el medio. En el experimento de Wilson, el guión mental es el medio. Su teoría es que, cuando el científico lea el guión mental, su experiencia será exactamente igual a la del voluntario. Pero de hecho leerá el guión mental con sus propias facultades, sus propias ideas, su propia cultura, su propio sistema nervioso... en suma, con su propia mente. En consecuencia, no sentirá lo que siente el voluntario. Hay tanta garantía de que sus experiencias serán equivalentes como la habría si el científico se limitara a leer una carta manuscrita por el voluntario.

Sin embargo,Wilson omite plantear otra cuestión esencial. ¿El científico podría juzgar el *valor* de la experiencia del voluntario, suponiendo que tuviera acceso a ella? Ya hemos visto que para Zeki los juicios de valor no pertenecen al campo de la neurología. Si —una vez concluido el experimento— el científico de Wilson supiera a cuál

pieza de música o poesía respondía el voluntario, podría sentirse profundamente avergonzado de haber reído o llorado. Podría descubrir que había llorado por algo que considera basura sentimentalista o reído ante una obscena broma racista. Por qué sus gustos difieren de los del voluntario, si sus gustos son superiores o inferiores a los del voluntario, y de qué manera una afirmación semejante podría tener sentido son cuestiones que el experimento de Wilson deja intactas y que, según parece, continuarán fuera del campo científico incluso en un futuro imaginario. A ese nivel, la respuesta a nuestra pregunta "¿La ciencia puede ayudar?" es rotunda: no.

Espero que este capítulo no parezca —ya que de ningún modo pretende serlo— despreciar la ciencia, en particular la neurología. La más breve exposición a las complejidades de ese campo de investigación basta para marearnos. La neurología avanza a pasos agigantados y casi no hay dudas de que algún día podremos observar todos los aspectos observables de las reacciones cerebrales de una persona determinada ante una obra de arte determinada. Pero creo que la ciencia no puede ir más allá. No veo cómo afirmar la posibilidad de *evaluar* científicamente la experiencia o la obra de arte, o sostener que es posible demostrar que cierta experiencia es idéntica a la de otra persona. Quizá mis dudas sean erradas. El tiempo lo dirá.

Capítulo Cuatro

¿EL ARTE NOS HACE MEJORES?

La idea de que el arte puede mejorar a la gente data de la antigüedad clásica. Aristóteles enseñaba que la música formaba el carácter y debía ser parte de la educación de los jóvenes. Al escuchar música, aseveraba, "nuestras almas sufren un cambio". La música despierta "cualidades morales". No obstante, debe ser la clase de música correcta. La clase de música errada, particularmente la de la flauta —que Aristóteles consideraba "demasiado excitante"—, agrada a los "mecánicos, braceros y otros de esa calaña" y también a los esclavos y los niños, y su influencia es "vulgarizante".

Platón, por supuesto, enseñaba que las artes empeoran a la gente. A diferencia de la razón y la ciencia, están "muy lejos de la verdad" y no tienen "ambiciones sinceras ni saludables". En el mejor de los casos son "sólo una suerte de deporte o juego" e incitan a un comportamiento "lacrimoso y caprichoso" en sus acólitos. Estimulan las pasiones y por eso son contrarias al "principio racional del alma". Platón ordena las almas humanas en nueve niveles, de acuerdo con el mérito; coloca a los filósofos en la cúspide, a los tiranos en la base y a los artistas en el sexto nivel, por encima de los artesanos y los maridos. Sin embargo, hasta Platón hace una excepción con la música, siempre y cuando sea música "virtuosa" que agrade a "los mejores y los mejor educados", a diferencia de la música "viciosa" que agrada a la mayoría.

La idea de que las obras de arte mejoran a sus receptores moral, emocional y espiritualmente pasó a formar parte de la ortodoxia intelectual occidental en el siglo XVIII, con el Iluminismo y la invención

de la estética. Hegel enseña que el arte puede "mitigar el salvajismo de los meros deseos" al "encadenar y educar los impulsos y pasiones". La afirmación de Shelley de que los poetas son "los fundadores de la sociedad civil" porque alimentan la imaginación —que es "el gran instrumento del bien moral"— pertenece al mismo programa optimista. Como lo demuestra Carol Duncan en su libro *Civilizíng Rituals,* esta corriente de pensamiento coincidió con la declinación de la fe religiosa entre las clases cultivadas. Representó la transferencia de los valores espirituales de la esfera sagrada a la secular. Las galerías de arte se asemejaban a los templos, tanto por su arquitectura como por las reacciones de sus visitantes. Cuando Goethe visitó la Dresden Gallery en 1768 tuvo una impresión solemne —afín a "la emoción que se experimenta al entrar en la Casa de Dios"— de los "objetos de adoración en aquel lugar consagrado a los sacros fines del arte".William Hazlitt sentía que una excursión a la National Gallery en Pall Malí equivalía a ir en peregrinación a "lo santo de lo santo". Los asuntos mundanos parecían "una vanidad y una impertinencia" comparados con ese "acto de devoción realizado en el altar del arte".

La cultura del siglo XIX difundió la idea de que la misión del arte era hacer mejor a la gente y de que el acceso público a las galerías de arte lo haría posible. Los eruditos de entonces pensaban que si se lograba convencer a los pobres de interesarse por el arte alto, éste los ayudaría a trascender sus limitaciones materiales, los reconciliaría con su suerte y los haría menos propensos a la codicia, el robo y la rebelión en pos de una tajada de las riquezas de sus superiores. Y, por supuesto, de ese modo quedaría asegurada la tranquilidad social. Charles Kingsley expresó la opinión de un amplio sector de las clases cultas cuando sugirió que las clases trabajadoras visitaran las galerías de arte:

> Las pinturas despiertan pensamientos sublimes en mí... ¿por qué no habrían de despertarlos en ti, hermano mío? Créelo, trabajador que te ganas el sustento diario a duras penas; a pesar de tu sombrío callejón, de tu vivienda atestada, de tus hijos mal alimentados, de tu esposa delgada y pálida, créelo, también tú y los tuyos tendréis algún día vuestra parte de belleza. Dios te ha hecho amar las cosas bellas sólo porque El pretende colmarte de ellas en el más allá. Ese rostro pintado en la pared

> es adorable... ¡pero más adorable aún será tu entrañable esposa cuando se reencuentre contigo en la mañana de la resurrección! Esos querubines de la antigua pintura italiana... ¡cuán graciosamente se mecen y juegan entre las nubes suavísimas, plenos de vitalidad y alegría infantil! Sí, son hermosos por cierto, pero igual de hermoso es ese hijito tuyo lánguido y deforme, en cuyo lecho de muerte llorabas un mes atrás; ahora es un niño ángel a quien volverás a encontrar algún día, para no separaros jamás.

Para el lector moderno esto es hipocresía enfermiza en estado puro. Pero Kingsley no quería ser hipócrita. Su confianza en el efecto elevador del arte era absolutamente genuina... tan genuina que le impedía darse cuenta de que el trabajador a quien se dirigía podría haberle respondido, con toda justicia: "¿Por qué tú y los de tu clase habéis dejado que me hundiera en la pobreza y la mugre? ¿Es ésa la moral que tu bienamado arte propone? Si es así, no quiero saber nada de ello".

Kingsley no fue el único que no anticipó esta respuesta. Su convicción de que mirar pinturas despertaría sentimientos elevados —similares a los suyos— en los pobres y que así fortalecería su común humanidad era afín al pensamiento filantrópico del siglo XIX. Sir Robert Peel, hablando de la National Gallery en la década de 1830, hizo hincapié en que el propósito de permitir el acceso público a las pinturas que allí se exhibían era social: "Cimentar los lazos de unión entre los estamentos más ricos y más pobres del Estado". En 1835, un comité selecto de la Casa de los Comunes analizó la participación del gobierno en la enseñanza artística y la administración de las colecciones públicas, y numerosos expertos afirmaron que se podía confiar en que el arte mejoraría las costumbres y el comportamiento de las clases bajas. Se decidió que Trafalgar Square sería la nueva sede de la National Gallery, para que los pobres pudiesen llegar caminando desde el este y los ricos cómodamente sentados en sus vehículos desde el oeste. Hacia 1857 los efectos de la contaminación del aire sobre las pinturas causaban honda preocupación y se barajó la posibilidad de trasladar la colección a la más límpida atmósfera de Kensington. Pero el juez Coleridge, entre otros, se opuso a esta medida porque dificultaría el acceso de los pobres. El juez dictaminó que

los pobres necesitaban el arte "para purificar sus gustos y apartarse de las costumbres corruptoras y degradantes".

Cómo el hecho de mirar pinturas afectó a los pobres y si efectivamente llegaron a pensar que fortalecía sus lazos con los ricos son preguntas difíciles de responder, por supuesto, y las evidencias al respecto admiten múltiples interpretaciones. Durante una conferencia ofrecida en 2002, Neil MacGregor —por entonces director de la National Gallery— recordó la afirmación de Peel y dijo estar de acuerdo con ella. Según MacGregor, él mismo respaldaba la admisión gratuita a las colecciones públicas porque estaba convencido de que propiciaba la "cohesión social". A manera de ejemplo, mencionó una carta escrita por Lord Napier en 1884. Napier le escribía a Lord Savile, quien acababa de donar a la National Gallery "El alma cristiana contempla a Cristo después de la flagelación", de Velázquez. Napier le decía a Savile que había llevado a su esposa a ver la magnífica pintura y que Lady Napier se había sentido "completamente penetrada" por ésta:

> Cuando fuimos a ver la pintura había una anciana de lo más granado de la clase baja mirándola, quien le dijo a Lady Napier espontáneamente y con una expresión muy conmovedora: "Mire esas pobres manos, ése es su hijo". Obviamente no comprendía que erajesús. Según parece, pensaba que era algún indefenso mártir inocente (o quizás incluso un malhechor) y que lo habían llevado con su madre para aliviar sus padecimientos. Mientras contemplábamos la pintura pude observar que una buena cantidad de gente humilde se amontonaba delante y parecía escrutarla con gran interés.

De acuerdo con MacGregor, esto indicaría que la pintura de Velázquez por cierto ha contribuido a "cimentar los lazos de unión" entre ricos y pobres, dado que la anciana tuvo la audacia de dirigirse a una dama de un estatus social evidentemente superior al suyo. Sin embargo, el "efecto cohesión" no parece haber funcionado con Lord y Lady Napier. Los términos de la carta ("lo más granado de la clase baja", "gente humilde") reafirman las divisiones de clase con certidumbre incólume. Además, dado que el error de la anciana demuestra que sabía poco de arte (o de cristianismo), no podemos atribuir su buen corazón a la influencia del arte. Más bien parecería que por

conocer el sufrimiento en carne propia la anciana siente simpatía por los que sufren, y que la observación que le hace a Lady Napier intenta comunicar ese conocimiento a alguien que, por sus evidentes ventajas de clase, probablemente está menos familiarizado con él. Interpretadas de esta manera, las palabras de la anciana indicarían que reconoce la insalvable brecha entre clases en vez de lo contrario. Sea como fuere, Lord Napier —como MacGregor— piensa que la pintura contribuyó a mejorar a la anciana y a las otras personas humildes allí reunidas, y que la mejoría consistió en que manifestaran intereses y emociones que normalmente serían la prerrogativa de sus superiores sociales, entre otros él mismo.

Como bien señala Carol Duncan, la función civilizadora del arte fue particularmente enfatizada en los Estados Unidos porque conllevaba la promesa de inyectar la moral y las virtudes sociales anglosajonas a las hordas inmigratorias políglotas. El Metropolitan Museum of Art de Nueva York, el Museum of Fine Arts de Boston y el Art Institute de Chicago se fundaron en la década de 1870. Para abastecer a estos y otros museos, los millonarios norteamericanos se embarcaron en extravagantes incursiones de compra e importaron a su país enormes cantidades de arte europeo. Estaban convencidos de que los museos de arte podían ser fuerzas unificadoras y democratizantes para la sociedad, apaciguar los temores desatados por las huelgas y los levantamientos de la clase obrera, y transformar a las ciudades norteamericanas elevando a sus habitantes por encima de las preocupaciones materiales de la vida. Pero, advierte Duncan, los museos tuvieron el efecto de reforzar los vínculos de clase. En Nueva York, al igual que en Boston y Chicago, los museos de arte públicos pronto se convirtieron en el paraíso de los cultos y los gentiles. Pero eso no minó la confianza de los gentiles y los cultos en su potencial civilizador. Joseph Hodges Choate, distinguido abogado y uno de los fundadores del Metropolitan Museum of Art, representó muy bien a su clase cuando predijo que “el conocimiento del arte en sus formas más elevadas de belleza tenderá a humanizar, educar y refinar al pueblo práctico y trabajador”. \

La idea de que contemplar arte alto es moral y espiritualmente benéfico no ha perdido vigencia, como lo demuestra el testimonio de MacGregor. Subyace a los subsidios públicos a las artes y es el funda-

mentó de la admisión gratuita a las galerías y los museos de arte. Sin embargo, no parece estar basada en evidencia alguna y todos los intentos de darle respaldo fáctico han sido infructuosos. En su libro *Psychology of theArts,* Hans y Shulamith Kreitler hacen una síntesis de los resultados de más de cien años de psicología experimental y llegan a la conclusión de que no hay razón alguna para esperar que las obras de arte generen cambios en la conducta de sus receptores, dado que la conducta es producto de numerosas y variadas condiciones que no se pueden crear ni modificar a través del arte. Los Kreitler también advierten que todo intento de relacionar el nivel moral general de una cultura con su manera de apreciar el arte es, cuando menos, sospechoso. La difundida noción de que el arte puede instruir al público y contribuir a mejorar el estado de las cosas carece de sustento fáctico.

Quienes se dedican a la enseñanza artística han llegado a una conclusión igualmente descorazonante. Según parece, la confianza de mediados del siglo XX en que la enseñanza de las artes en las escuelas tendría un efecto benéfico sobre el carácter de los alumnos se ha hecho humo. En su libro *TheArts and the Creation of Mind* (2002), el experto norteamericano en enseñanza artística Elliot W. Eisner concluye que "no se puede determinar con ningún grado de certeza" que el trabajo artístico afecte otros aspectos del contacto del alumno con el mundo. Lo único que se puede determinar es que "el trabajo artístico evoca, refina y desarrolla el pensamiento sobre las artes". No obstante, Eisner aún espera que "la experiencia significativa en las artes" pueda trasladarse a "dominios relacionados con aquellas cualidades sensoriales de las que participan las artes". Los estudiantes cuyas "sensibilidades han sido refinadas" por la enseñanza artística podrían ver más —"estéticamente hablando"— que sus pares. Desarrollarían "la capacidad de, por ejemplo, advertir los dibujos de la luz solar sobre una pared o el semblante de una persona sin techo que empuja calle abajo un carro de supermercado repleto". Como ejemplo de los beneficios prodigados por el estudio de las artes, es bastante desafortunado. Ver a una persona sin techo como un mero efecto estético —comparable a la luz del sol sobre una pared— ilustra a las claras la influencia desensibilizadora del esteticismo, en tanto reduce a nuestro semejante —cuyas necesidades son similares a las nuestras— a un

objeto de eontemplación estética. Si éste es un logro de la enseñanza artística, me parece una buena razón para suspenderla de inmediato.

Sin embargo, Eisner no se atreve a prometer nada más trascendente o beneficioso. Reconoce que la educación ambiciona ayudar a los estudiantes a llevar una vida personal satisfactoria y socialmente constructiva fuera de la escuela. Pero advierte que es casi imposible poner en marcha un experimento que permita saber si la enseñanza artística alcanza sus objetivos. Para ello habría que tener dos grupos de estudiantes —uno con educación artística y el otro no— y decidir qué virtudes morales nos gustaría que tengan, cuál sería la evidencia de que las tienen, y cómo medir y evaluar hasta qué punto las tienen. Desde la perspectiva de Eisner, hasta la idea más acotada de que la enseñanza artística mejora el desempeño académico en otras esferas es objetable. Eisner arroja una sombra de duda sobre el "efecto Mozart", según el cual la habilidad espacial de los niños en edad preescolar aumenta si se les hace escuchar música clásica varias veces por semana. También pone paños fríos sobre la idea de que los estudiantes que se anotan en cursos de arte en las escuelas secundarias norteamericanas obtienen mejores puntajes en el Scholastic Achievement Test (SAT).El hecho de tomar más cursos en cualquier campo está correlacionado con la obtención de mejores puntajes en el SAT, señala Eisner, y los cursos de ciencia y matemáticas tienen una correlación más alta que los de arte. La edición otoño-invierno 2000 del *Journal of Aesthetic Education* estuvo dedicada a una serie de investigaciones que supuestamente han detectado los efectos de la experiencia artística sobre el desempeño académico. Es el análisis más exhaustivo realizado hasta la fecha y, concluye Eisner, "deja poca o ninguna duda de que la mayoría de estas afirmaciones van más allá de toda valorización prudente de la evidencia".

La idea de quevlas artes mejoran a la gente rara vez va acompañada de alguna hipótesis seria acerca de cómo sería esa gente si fuera mejor. Pero es un tema que ha intrigado desde siempre a utópicos y futuristas. En su novela *Orix y Crake,* Margaret Atwood vislumbra una raza humana producto de la ingeniería genética y desarrollada para corregir los defectos del modelo actual. Sus nuevos humanos —como tantos otros habitantes de utopías desde el Jardín del Edén— son vegetarianos desnudos pero también poseen numerosos atributos

especiales. Sus cerebros no registran el color de la piel, por lo que carecen de prejuicios raciales. Copulan una vez cada tres años —lo cual resuelve el problema del control de la natalidad— y se autodestruyen al llegar a los treinta. Nadie esperó jamás que las artes mejoraran a los seres humanos a tal punto, y hasta los utópicos más acendrados tienden a proponer avances más modestos. Sin embargo, si buscáramos consenso sobre los atributos humanos más deseables en los escritos utópicos europeos y norteamericanos desde la época de Platón, la respuesta sería: abnegación y altruismo como puente hacia algún tipo de sociedad igualitaria. El comunismo es regla en la utopía austeramente reglamentada que Tomás Moro imaginara en el siglo XVI, donde todas las casas y ciudades se construyen de acuerdo con el mismo patrón y todos visten ropas idénticas y trabajan la misma cantidad de horas.También es el principio que subyace a la utopía posterior a la Revolución Francesa de absoluta libertad sensual imaginada por Charles Fourier, donde hasta los viejos y los deformes tienen derecho a que sus necesidades sexuales sean regularmente satisfechas por voluntariosos y complacientes "atletas sexuales" de ambos sexos. La utopía norteamericana de ejércitos industriales pergeñada por Edward Bellamy a fines del siglo XIX —donde todos portan una tarjeta de crédito que les da derecho a una parte exactamente igual del producto bruto nacional— es otra variación del tema comunista. Y hay muchas más. La receta marxista de salud social —"de cada uno según su capacidad, a cada uno según su necesidad"— era el principio que sustentaba los escritos utópicos occidentales mucho antes de Marx. Ahora bien, si confiamos en los creadores de utopías, la humanidad habría consensuado que todos seríamos mejores si fuésemos menos egoístas y nos contentáramos con una parte equitativa de los recursos del planeta. El cristianismo enseña lo mismo, por supuesto, dado que amar al prójimo como a uno mismo entraña asegurar que éste reciba las mismas atenciones y los mismos cuidados.

Pocos han argumentado que la tarea del arte es mejorar a la gente según estos predicamentos, pero uno de ellos es León Tolstoi. En *¿Qué es el arte?* repudia todas las teorías estéticas anteriores. La "así llamada ciencia de la estética", observa, consiste en reconocer primero que un determinado conjunto de producciones es arte —porque nos agradan a nosotros y a las personas con quienes nos vinculamos—

y luego pergeñar una teoría que se adapte a las producciones de esa clase. “No importa cuántas sandeces aparezcan en el arte, pues una vez aceptadas por las clases altas de nuestra sociedad enseguida se inventa una teoría que las explica y las justifica.” Tolstoi no cree que el arte resida en las galerías de pintura, las salas de conciertos y otros lugares semejantes sino que está mucho más difundido:

> La vida humana está colmada de obras de arte de toda clase, desde las canciones de cuna, los chistes, la mímica, la decoración de las casas, las ropas y los utensilios hasta los servicios religiosos, los edificios, los monumentos y las procesiones triunfales.

Reconoce que el gusto es infinitamente variable. No puede haber una “definición objetiva de la belleza” ni tampoco una “explicación de por qué una misma cosa agrada a un hombre y desagrada a otro”. De allí que el arte no se pueda definir por el placer que provoca. Más bien debemos considerar sus efectos morales y su propósito en la vida humana. Una vez hecho este ajuste, según Tolstoi, el arte será un “medio de progreso”, una manera de “impulsar a la humanidad hacia la perfección”.Y lo hará contribuyendo a la evolución de los sentimientos humanos. “Los sentimientos menos amables y menos necesarios para el bienestar de la humanidad” serán reemplazados por otros “más amables y más necesarios”, nos dice Tolstoi. “Ese es el propósito del arte.”

La teoría de Tolstoi es absolutamente cristiana. Descalifica como “pasmosa” la idolatría contemporánea por el arte de la antigua Grecia:

> ...de acuerdo con lo cual, parece que lo mejor que puede hacer el arte de las naciones después de mil novecientos años de enseñanza cristiana es elegir como ideal de vida el ideal de un pueblo pequeño, semisalvaje y esclavista que vivió hace dos mil años, imitó extremadamente bien el cuerpo humano desnudo y levantó edificios agradables de ver.

Igualmente absurda, insiste Tolstoi, es la afirmación de que el arte occidental es “real” y “verdadero” y fuente del “más alto goce espiritual”:

> Dos tercios de la raza humana (todos los pueblos de Asia y África) viven y mueren sin saber nada de este arte único y supremo. E incluso en nuestra sociedad cristiana apenas el uno por ciento de la gente hace uso de este arte.

Condena a la gente "pseudoculta" que desprecia al cristianismo por considerarlo una superstición. "La historia demuestra que el progreso de la humanidad no se logra sino bajo la guía de la religión." Es consciente de que el cristianismo ha sido interpretado de diferentes maneras en distintas épocas, pero insiste en que la "percepción religiosa" de su tiempo apunta hacia "el florecimiento de la hermandad entre los hombres". El arte que fluye de esta fuente debe ser estimulado. El arte que va en dirección contraria debe ser condenado.

La magnanimidad de Tolstoi no está en duda y su teoría es gratificante para los utópicos. Sin embargo, continúa siendo cuestionable si el arte puede influir sobre los sentimientos y la conducta como espera Tolstoi. Tras haber reunido toda la evidencia psicológica posible, los Kreitler llegaron a la conclusión de que no. Además, es evidente que Tolstoi considera que el cristianismo es la fuerza más poderosa hacia la hermandad entre los hombres, y su prioridad vuelve al arte superfluo o en el mejor de los casos secundario.También es cierto que la opinión de Tolstoi ha parecido irrelevante, o algo mucho peor aún, a los amantes del arte alto. Para ellos, el refinamiento y el esplendor del arte representan la cumbre de la civilización, en tanto la pretensión de Tolstoi de que el verdadero arte debe ser inteligible para un campesino analfabeto equivale a degradarlo. Kenneth Clark, quien bautizó *Civilization* a su famosa serie televisiva, jamás disimuló su convicción de que "el gusto popular es mal gusto y cualquier hombre honesto con un poco de experiencia estará de acuerdo conmigo". Para Clark el arte, como la civilización, estaba genéricamente vinculado con la riqueza y las grandes mansiones señoriales. -

Si equiparamos civilización con posesión de arte, poseer arte nos hará más civilizados. Pero éste no es un argumento sino una tautología. Definir qué constituye la civilización no es un asunto simple. El libro *Modos de ver,* de John Berger, fue de hecho una contestación a Clark. Lejos de ver la historia del arte occidental como un monumento a la civilización, Berger la denuncia como un monumento al

privilegio, la desigualdad y la injusticia social. Más aún, dado que el arte en nuestra cultura está envuelto en una atmósfera falsa de religiosidad, es utilizado —señala Berger— para otorgar una dimensión espiritual espuria a las estructuras del poder político. El concepto mismo de herencia cultural nacional —conservada como una reliquia en museos, teatros de ópera y demás— explota la autoridad del arte para glorificar el actual sistema social y sus privilegios.

Dicho de otro modo, ¿la civilización es para nosotros una máquina de producir telas pintadas, orquestas sinfónicas y bailarinas clásicas o esperamos que garantice que los recursos de la tierra sean distribuidos equitativamente y que la gente no perezca en la ignorancia y la necesidad? Todos conocemos las estadísticas. La mitad del mundo —casi 3000 millones de personas— vive con menos de dos dólares diarios, y más de 1000 millones de personas viven en lo que las Naciones Unidas han calificado como pobreza absoluta. 1300 millones no tienen acceso al agua potable; 2000 millones no acceden a la electricidad; 3000 millones desconocen las más elementales condiciones sanitarias. Casi 1000 millones de personas han entrado al siglo XXI sin saber leer ni escribir. Aproximadamente 790 millones de personas en los países en desarrollo padecen de desnutrición crónica, y cada año mueren de hambre o por efectos colaterales de la desnutrición entre 13 y 18 millones de seres humanos, en su mayoría niños —más que toda la población de Suecia—. Mientras tanto, las naciones occidentales gozan de un lujo sin precedentes. El 20 por ciento más rico de la población de los países desarrollados consume el 86 ppr ciento de los bienes del mundo. Comprar artículos superfinos para gastar el superávit de riqueza es la ocupación occidental suprema, así como los programas para contrarrestar los efectos del exceso de alimentación. El gasto anual en bebidas alcohólicas en Europa es de 105.000 millones de dólares, mientras que el gasto global para proveer salud básica y nutrición a los más pobres del mundo es de 13.000 millones. El análisis de las tendencias a largo plazo muestra que la distancia entre los países más ricos y los más pobres era de 3 a 1 en 1820,35 a 1 en 1950, y 72 a 1 en 1992. ¿Es civilizado un mundo que permite que ocurra esto? ¿Y es correcto equiparar, a la manera de Clark, civilización con producción y apreciación del arte?

La afirmación de Eísner —citada arriba— de que el arte "refina" la "sensibilidad" de sus receptores es el núcleo de numerosas teorías

acerca de sus efectos optimizadores. Algunas consideran que ser "refinado" es un fin en sí mismo, pero otras sostienen que cuando nuestras sensibilidades hayan sido apropiadamente ajustadas podremos percibir cómo sienten otras personas, y en consecuencia nos portaremos mejor con ellas. Las artes, en palabras de Eisner, "nos permiten ponernos en los zapatos de otros y experimentar vicariamente aquello que no hemos experimentado en forma directa". Esta es una explicación bastante divulgada del efecto moral del arte y la literatura, y sus defensores suelen postularla con palabras esperanzadas y al mismo tiempo extremas. En *El arte como experiencia,* John Dewey proclama que el arte es "un medio de ingresar con buena disposición en los elementos más profundos de la experiencia de civilizaciones remotas y extrañas" y que, en consecuencia, estimula la comprensión global. "Las barreras se derrumban, los prejuicios que nos limitan se derriten cuando entramos al espíritu del arte negro o polinesio." Dewey no explica cómo hace para saber cuándo ha entrado en los elementos más profundos de un negro o un polinesio, y lo más notable de su teoría es que no se la puede tomar en serio ni siquiera por un instante. Pero testimonia el deseo profundo de los amantes del arte de creer que éste los hará mejores personas y les otorgará una mayor capacidad de comprender a los demás.

Frank Palmer lleva esta idea a sus últimas consecuencias en su libro *Literature and Moral Understanding.* Según Palmer, una importante función de la literatura es fortalecer nuestra imaginación moral, puesto que nos enseña cómo sería ser otra persona.Toma como ejemplo *Macbeth,* de William Shakespeare. Cuando leemos o miramos esta obra, sostiene, "entramos en la mente" de Macbeth y esto nos enseña "por qué el asesinato es tan terriblemente espantoso". La objeción obvia a este planteo es que Macbeth es un personaje de ficción. A diferencia de una persona real, no tiene una "mente" para que "entremos" en ella. Nosotros tenemos la ilusión de que la tiene, pero esta clase de ilusiones confunden ficción con realidad y nos llevan a creer que tenemos experiencias que no tenemos. El resultado está muy lejos de ser educativo. Creer que, por haberlo leído en los libros, sabemos qué se siente al morir de hambre, estar en constante dolor, ver morir a nuestros hijos —en suma, subsistir en el Tercer Mundo— no es un refinamiento de la sensibilidad sino una trivialización del sufri-

miento ajeno. Pensar que la lectura nos permitirá compartir los sentimientos de las personas que viven esas situaciones es señal de un egocentrismo flagrante y de una grosera falta de imaginación. En cuanto a la afirmación de Palmer de que es necesario leer *Macbeth* para comprender que el asesinato es "terriblemente espantoso", sólo puedo decir que es del todo descabellada. El aborrecimiento genuino del asesinato no se limita a los lectores de *Macbeth,* y el hecho de que Palmer suponga lo contrario está muy lejos de respaldar su teoría de que la literatura aumenta nuestra capacidad de comprender a otra gente.

Más allá de estos problemas, el conocimiento de cómo los individuos versados en las artes tratan realmente a los demás obliga a Palmer a una conclusión inoportuna. Insiste en que la poesía y la música "infunden disposiciones espirituales en las personas". Pero:

> Por supuesto que no necesariamente existe una conexión entre este rapto o exaltación y nuestra posterior conducta como seres morales. Es francamente desconcertante que un hombre de refinada sensibilidad artística pueda ser un cerdo miserable en otros aspectos.

Los cerdos miserables que Palmer tiene en mente son Tolstoi y Delius. Pero no se necesita conocer muchas biografías de artistas y escritores para aumentar la lista y Palmer se queda, en el mejor de los casos, con la idea de que la literatura y las artes deberían hacernos mejores personas... aunque aparentemente no lo hacen en la práctica.

En su exhaustiva investigación *Educación artística y desarrollo humano,* el psicólogo Howard Gardner lleva a cabo uno de los más completos y concienzudos intentos de vincular las artes con modos deseables de conducta. Gardner cree que Piaget y compañía se equivocaron al postular al científico —o en todo caso al pensador lógico, de tipo científico— como "producto final" ideal del desarrollo psicológico. En cambio, el mejor estado final al que la humanidad debe aspirar es el de alguien que puede apreciar las artes. Gardner señala que un niño normal de siete u ocho años es capaz, en numerosos aspectos, de tener una apreciación artística de la pintura, la literatura y la música como la mayoría de los adultos. El adulto promedio y el niño de diez años promedio responden más o menos lo mismo en los tests de apreciación estética. Pero los experimentos realizados con

niños de seis a quince años sugieren que la imaginación y la sensibilidad en el campo estético comienzan a decaer hacia los diez años y disminuyen en la adolescencia. Muchos niños llegan al umbral del florecimiento artístico y luego dan media vuelta y se marchan. Hacia la pubertad se produce un "cambio universal" y el niño pasa de la participación natural en el comportamiento artístico a la inhibición, el pensamiento abstracto y la falta de goce creativo.

Estos hallazgos experimentales impulsan a Gardner a preguntarse por qué un niño tan pequeño puede tener tanta aptitud artística. Y responde mediante un lenguaje técnico de "modos" y "vectores". Pero esencialmente dice que el niño aprende a percibir el mundo a través de su cuerpo. Durante los primeros meses de vida sus energías libidinales se concentran progresivamente en la boca, la región anal y los genitales. Cada una de estas zonas tiene su propia clase de aprehensión física. La boca se puede abrir o cerrar, puede estar vacía o llena, y así conduce a las nociones de conseguir y tragar. La región anal se relaciona con retener y soltar, y los genitales con la intrusión y la inclusión. Durante el primer año de vida el niño adquiere la capacidad de transferir estas sensaciones —y otras como vacío, aspereza, suavidad, actividad, profundidad, amplitud y estrechez— que ocurren en relación con su propio cuerpo a su percepción del mundo exterior. Lee el mundo externo como una representación de sus estados internos. Gardner recuerda la observación de Piaget de que cuando su hijita de nueve meses lo veía sacar la lengua levantaba el dedo índice, mostrando que había adquirido la idea de proyectar algo de su cuerpo en relación a algo fuera de él. Del mismo modo, abría y cerraba la mano cuando él abría y cerraba los ojos.

Gardner sostiene que es así como perciben los artistas. La sensación natural de unidad entre el cuerpo y el mundo exterior es, en sus palabras, "otra manera de desmenuzar el universo"—una alternativa a la manera objetiva científica—, y es la manera del artista y de los niños pequeños. Esto explicaría por qué tantos artistas dicen que su arte es una regresión a la infancia. Para Gardner, las tensiones corporales que el niño pequeño proyecta hacia el mundo exterior no son puramente físicas. Cualidades como la vacuidad, el equilibrio, la solidez, la apertura y la oclusión poseen —o bien desarrollan— connotaciones emocionales y morales. Gardner piensa que ciertas emociones

•—como el orgullo, los celos y el pavor— y ciertas cualidades que impregnan el discurso estético —equilibrio, elegancia y ritmo— son desarrollos de la aprehensión corporal del mundo por parte del niño. Podría decirse entonces que el niño inventa el universo moral cuando lee el mundo exterior a través de su cuerpo. Gardner agrega, pero no desarrolla, la contundente hipótesis de que esta clase de sensación corporal no sólo es necesaria para el arte sino también para una experiencia plena de las relaciones interpersonales.

Los puntos fuertes de la teoría de Gardner son evidentes, en particular para quienes anhelan encontrar un fundamento científico de la superioridad del arte. Pero presenta ciertas dificultades y Gardner está presto a admitirlas. Si bien no queda claro que un adulto con mentalidad científica sea inferior a un niño de diez de años, Gardner parece darlo por sentado, y, de acuerdo con su teoría, la ambición del arte sería transformar a uno en el otro. Podemos aceptar que un mundo poblado por niños de diez años o menos podría ser eficiente en pensamiento corporal, pero deficiente en racionalidad, valoración de la justicia y la mayoría de las otras funciones cerebrales. Gardner advierte que los paralelos que establece entre las maneras de pensar de los artistas y los niños son, en cualquier caso, tentativos: "Lamentablemente, casi no existe evidencia experimental sobre estas cuestiones". Lo que nos adelanta es "una hipótesis, y nada más que eso". Aunque su teoría supone que los niños se desarrollan a través del pensamiento corporal, no por ello todos tienen dotes artísticas. Gardner reconoce que algunos exhiben una ausencia casi absoluta de impulso productivo y sentido estético. Esta fluctuación de las capacidades en las obras artísticas tempranas de los niños no ha sido satisfactoriamente explicada, pero sugiere —en opinión de Gardner— una fuerte base genética para el talento, lo que a su vez debilita la hipótesis de la conexión entre pensamiento corporal y arte.

Si el arte estimulara el pensamiento corporal —superior al frío pensamiento cerebral científico—, sería una terapia eficaz para diversos desórdenes psicológicos. Pero Gardner es suspicaz al respecto. Según él, el papel desempeñado por las artes en la rehabilitación de niños que padecen neurosis o psicosis es materia discutible. Señala que un sorprendente número de estudios realizados en esta área no emplean el control grupal.y que no hay modo de distinguir

si el progreso artístico es un síntoma o una causa de la mejoría psicológica.

Ahora bien, el arte como terapia psicológica parece dudoso, y como optimizador de la personalidad y las costumbres parece todavía menos prometedor. La teoría de Gardner de que la capacidad artística basada en el pensamiento corporal engendra la capacidad de desarrollar relaciones interpersonales requiere, cuando menos, una demostración objetiva. Pero las pruebas realizadas hasta el momento no tuvieron resultados alentadores. Gardner menciona un estudio, publicado en *Genetic Psychology Monographs,* basado en la evaluación psicológica de actores y otras personas que trabajan en la profesión teatral. Llega a la conclusión de que estas personas tienen dificultades para establecer lazos familiares normales y sobrellevan un promedio de divorcios más alto que la media. También tienden a ser insensibles a los sentimientos de los demás y los tratan como objetos de diversión, burla o manipulación.

No obstante, la relación gardneriana entre arte y pensamiento corporal está respaldada por la manera en que algunos poetas, pintores y músicos hablan de su obra. Uno de los casos más resonantes es el de Seamus Heaney, poeta irlandés y ganador del Premio Nobel de Literatura. Cuando pondera las fuentes de su facultad poética, vuelve insistentemente a su fascinación infantil por el barro, el musgo, la turba y otras cosas suaves y húmedas:

> Hasta el día de hoy, los rincones verdes y húmedos, los eriales inundados, los suaves lechos de juncos, cualquier lugar con terreno pantanoso y vegetación de tundra, incluso vislumbrado desde un automóvil o un tren, me produce una atracción inmediata y una profunda paz.

En el poema "Personal Helicón" [Helicón personal] propone la escritura de poesía como un sustituto adulto de su obsesión infantil por merodear antiguas fuentes y pozos y hundir las manos en el légamo. Esto parece convalidar la teoría del pensamiento corporal de Gardner. A medida que Heaney desarrolla la idea, excavar la tierra y "el arte como vuelta a la infancia" se funden con la afirmación implícita de que estas cosas son fundamentales y dan valor a la poesía. Heaney discute el uso del verbo "hoke" en su poema "Terminus":

> Cuando escucho a alguien decir "hoke", soy devuelto a ese lugar primero en mí. No es una palabra inglesa estándar y tampoco es una palabra de la lengua irlandesa, pero está allí y persiste, enterrada en los fundamentos mismos de mi propia habla. Está debajo de mí, como el piso de la casa donde me crié. Algo para escribir acerca de la casa, por así decirlo. La palabra significa arraigar y cavar y saquear y excavar, y eso es precisamente lo que también hace el poema. El poema pega la nariz al suelo y sigue un rastro y se abre camino por instinto hacia el centro real de su materia.

Como hemos visto, Gardner cree que el pensamiento corporal es mejor que el pensamiento científico y produce mejores personas. Heaney también ha buscado desde siempre ideas acerca de cómo el arte podría mejorar a la gente. Comenzó a escribir poesía durante lo que él llama "el terrible agujero negro" del conflicto sectario en Irlanda del Norte. Como católico del Ulster no podía ser neutral y fue presionado para apoyar la causa. Su negativa a escribir poesía política fue valiente, pero pareció evasiva y lo hizo sentir culpable. Esta situación lo obligó a formularse las preguntas básicas. ¿Qué tiene de bueno la poesía? ¿Puede contribuir a la sociedad? ¿Hace mejor a la gente? La respuesta de Heaney difiere del pensamiento corporal de Gardner y la imaginación moral de Palmer, y parece ser producto de su lectura de T. S. Eliot. Heaney descubrió que, durante la Segunda Guerra Mundial, Eliot también comenzó a preguntarse si estaba justificado "juguetear con palabras y ritmos" durante una contienda armada. Para contrarrestar sus dudas, desarrolló su teoría de la "imaginación auditiva". De acuerdo con esta teoría, acerca de qué escribe el poeta no tiene la menor importancia. El sentido es secundario. Lo que importa son los sonidos y los ritmos. Los ruidos que hacen los poemas penetran "más allá de los niveles conscientes de pensamiento y sentimiento, vigorizan cada palabra, se hunden en lo más primitivo y olvidado, retornan al origen y traen algo de vuelta".

Esta idea es sumamente atractiva para Heaney. Se relaciona con su sensación de que una palabra como "hoke" es una raíz que se hunde en lo más profundo del suelo de su infancia y le permite formular una teoría sobre cómo la poesía vuelve mejor a la gente. Acerca de las cualidades acústicas de un poema de Elizabeth Bishop, señala:

> Los versos están habitados por ciertos tonos profundamente verdaderos —que, como dijera Robert Frost, "eran antes de que fueran las palabras, vivían en la caverna de la boca"— y hacen lo que más esencialmente hace la poesía: fortalecen nuestra tendencia a confiar en las manifestaciones de nuestro ser intuitivo. Nos ayudan a decir, en los últimos rincones de nosotros mismos, en la parte más tímida, presocial de nuestra naturaleza: "Sí, yo también conozco algo así. Sí, así es; gracias por ponerle palabras".

Los detalles de esta teoría siguen siendo brumosos, es cierto, pero los aspectos esenciales están claros. La poesía opera haciendo ruidos que despiertan recuerdos inconscientes profundos, tanto memorias raciales del pasado preverbal del hombre de las cavernas como remembranzas de nuestra más temprana niñez —posiblemente, como han sugerido algunos, aunque no el propio Heaney, evocaciones de la primera conversación semiarticulada entre madre e hijo—. El efecto de estos recuerdos es hacernos confiar en "las manifestaciones de nuestro ser intuitivo" (presumiblemente opuesto a la lógica, la razón y la ciencia), cosa que Heaney considera una mejora. En su discurso de aceptación del Premio Nobel, *Crediting Poetry,* ofrece una versión ligeramente distinta pero complementaria de esta teoría, a la que relaciona con su esfuerzo continuo —en tanto poeta lírico— por hacer que los poemas suenen bien ("como quien entona en busca de un tono [...] un orden musicalmente satisfactorio de los sonidos"). Cuando suenan bien, afirma, "tocan el núcleo de nuestra naturaleza simpática". Los sonidos correctos organizados en forma poética otorgan a la poesía "el poder de persuadir a esa parte vulnerable de nuestra conciencia de su justicia a pesar de la evidente injusticia que la rodea".

Según la teoría de Heaney la poesía mejora a las personas porque, al despertar recuerdos acústicos profundos, las convence de confiar en los aspectos intuitivos, simpáticos y vulnerables de su naturaleza y además les otorga fuerza interior para soportar "la injusticia que las rodea". La sinceridad con que Heaney expone este credo es indudable, pero claramente presenta algunos obstáculos al entendimiento. La semejanza entre el sonido de la poesía y los ruidos de los hombres de las cavernas, los niños y otras criaturas preverbales es

imposible de establecer. Continúa siendo puramente especulativa y resulta a todas luces difícil de creer. ¿Todos los ruidos que hacen todos los poemas pertenecen a esta clase... o sólo algunos? Aunque garantizáramos que oír un ruido en un poema avivará el recuerdo de una existencia preverbal, no está claro por qué esto conllevaría el beneficio moral que Heaney postula. Un sofisticado poeta moderno que habla de "la injusticia que todo lo rodea" no suena como un hombre de las cavernas o un infante, y sólo una muy cuidadosa selección de las propiedades imaginarias de los cavernícolas o los infantes podría producir el efecto que Heaney desea. Una vez más, entonces, dejando a un lado las dificultades de correlato sónico con el pasado remoto que Heaney tanto atesora y la imposibilidad de comprobar si esto ocurre en realidad, debemos preguntarnos a quién le ocurre. ¿Todos los lectores de poemas reciben estos beneficios, o sólo algunos? Como sucede con muchas teorías sobre los buenos sentimientos que induce el arte, aquí sobrevuela la sospecha de que es muy probable que la clase de gente afectada por la lectura de poemas ya tenga esos buenos sentimientos de todos modos. La mayoría de los lectores de poesía son personas cultas y sensibles, de carácter amable y buena disposición. Y es probable que esto no se deba al poder optimizador de la poesía sino al proceso de autoselección que convierte a las personas cultas y sensibles de carácter amable y buena disposición en lectores de poesía.

Cuando Heaney enseñaba inglés a comienzos de los años sesenta en la escuela secundaria St. Thonias, en el área de Ballymurphy en Belfast, el director del colegio, un tal McLaverty, creía a pie juntiñas en el poder optimizador de la poesía. Irrumpía en las clases de Heaney para preguntarle si estaba haciendo poesía con los muchachos y si había observado alguna mejoría en ellos. Con sumo respeto, Heaney daba una respuesta afirmativa a las dos preguntas. "Señor Heaney", proseguía McLaverty, "cuando usted mira la foto de un equipo de rugby en el periódico, ¿no se da cuenta de inmediato, por las caras de los jugadores, de cuáles de ellos han estudiado poesía?". Heaney respondía indefectiblemente que sí. Pero todo aquello no era más que una cómica mascarada, recuerda Heaney. No obstante, como el propio Heaney reconoce, la confianza de McLaverty en el poder humanizador del arte no era producto de la necedad personal sino consecuencia de dos milenios y medio de estética y teoría de la edu-

cación occidentales. Al creer que la poesía conduciría a los alumnos de Heaney a la virtud, McLaverty sólo estaba repitiendo un postulado cultural ortodoxo... un postulado que la teoría del propio Heaney sobre el poder auditivo de la poesía de hecho respalda. En realidad, nos dice Heaney, muchos alumnos de su clase terminaron siendo miembros activos del IRA (Ejército Republicano Irlandés) una década más tarde, lo cual prueba que la poesía no tuvo sobre ellos el efecto esperado.

La afirmación de que las artes hacen mejor o más civilizada a la gente parece conflictiva, y algunos pensadores han insistido en que el arte, lejos de estimular la solidaridad y el amor al prójimo, es esencialmente separatista. En su libro *La mente en la caverna,* David Lewis-Williams postula que el arte occidental era, en sus orígenes, un medio de diferenciación social. Lewis-Williams se ocupa de las pinturas rupestres de la última Edad de Hielo descubiertas en Altamira, Lascaux y otros lugares. Cuando esas pinturas fueron realizadas, hace aproximadamente cuarenta mil años, Europa Occidental estaba habitada por dos clases de humanoides. Los Neanderthales, primitivos de ceño adusto cuya existencia databa de dos milenios atrás, y un nuevo pueblo de inmigrantes de Oriente Cercano originario de Africa, que pertenecían a nuestra misma especie Homo Sapiens. Lewis-Williams y algunos otros antropólogos creen que la diferencia crucial entre ambos era que los Neanderthales, debido a la estructura neurológica de su cerebro, no podían formar ni recordar imágenes mentales... cosa que sí podían hacer los hombres nuevos. Esto significaba que los hombres nuevos tenían pensamiento simbólico y por lo tanto podían pintar figuras y tallar estatuillas, tan reconocibles como figuras y estatuillas para los Neanderthales como para un animal. Lewis-Williams tiene la teoría de que los nuevos hombres crearon el arte rupestre para testimoniar su superioridad sobre los Neanderthales. La pintura rupestre fue la prueba palpable de su entrada a un mundo de "producción de imágenes" del que los Neanderthales estaban desterrados para siempre. Tras haberse manifestado como especie, los nuevos hombres estaban autorizados a exterminar a los Neanderthales con la conciencia limpia.Y es probable que así lo hayan hecho.

Verdadera o no, la idea de Lewis-Williams de que el arte occidental era original y esencialmente un medio de diferenciación social

concuerda a la perfección con algunas teorías modernas, como la que Pierre Bourdieu desarrolla en su clásico de sociología *Crítica social del gusto.* Esta obra se basa en los resultados de cuestionarios realizados en la década de 1960 entre aproximadamente dos mil franceses de todas las clases sociales. Bourdieu no sólo investigó sus preferencias en cuanto al arte sino también en otras áreas que definen el estilo de vida, como la cocina, los cosméticos, la ropa, la decoración de interiores, los automóviles, los periódicos y las vacaciones. Llegó a la conclusión de que el gusto no tiene relación alguna con los valores estéticos intrínsecos de los objetos que elige. Es una marca de clase que refleja el nivel educativo, el origen social y el poder económico. "El gusto clasifica, y clasifica a quien lo clasifica." Su propósito es diferenciarnos de aquellos que están más abajo en el orden social. Por esta razón, el gusto de la clase alta expresa la capacidad de quien lo posee de trascender la necesidad económica y las urgencias prácticas que afligen a quienes están debajo en la escala social. Preparar una comida, por ejemplo, se transforma en una afirmación de valores éticos y refinamiento social, y deja de ser una manera de aplacar el hambre. Bourdieu vincula esta trascendencia del apetito "vulgar" y la satisfacción física —que es en esencia una expresión de poderío económico— al énfasis de la estética kantiana en la contemplación "pura" y por fin exenta de todo deseo. Cita, como una instancia particularmente visible de este proceso, la condena de Schopenhauer contra las naturalezas muertas de la escuela holandesa que muestran comida:

> La fruta pintada es admisible, porque podemos considerarla un desarrollo posterior de la flor, y un bello producto de la naturaleza en su forma y su color, sin sentirnos obligados a pensar que es comestible; pero por desgracia a menudo encontramos, representados con engañosa naturalidad, platos preparados y servidos, ostras, arenques, cangrejos, pan y manteca, vino y demás, cosa que debe ser condenada en su conjunto.

En esta estética superior, los deseos humanos naturales son rechazados como vulgares, groseros, venales o serviles porque están relacionados con necesidades económicas que los adalides de la estética han superado. Afirma la superioridad de aquellos que pueden

satisfacerse con placeres sublimados y refinados. Del mismo modo, las respuestas morales comunes quedan desterradas porque el poder económico libera a quienes lo poseen de la necesidad de tomar en serio las cuestiones morales, y porque al adoptar un sofisticado agnosticismo moral manifiesta su excentricidad y su ajenidad a los instintos de la turba. Bourdieu les preguntó a sus encuestados si una determinada serie de objetos produciría fotografías bellas, y descubrió que quienes estaban en la cúspide de la pirámide social rechazaban los ocasos, los paisajes y otros objetos de admiración popular y preferían en cambio temas tales como choques automovilísticos, repollos y mujeres embarazadas... temas que los encuestados de clase baja consideraban antiestéticos. La expresión última del poder económico es, para Bourdieu, la música, que, como no tiene nada que decir, representa la negación más radical y absoluta de las necesidades y la practicidad del mundo común y silvestre, negación que la estética "elevada" exige a todas las formas de arte.

Las teorías de Bourdieu son criticables. Sus divisiones sociales reflejan la sofocante y relamida estructura de clases francesa de comienzos de la década de 1960. Los analistas norteamericanos en particular las encuentran extrañas. El estudio exhaustivo de sus tablas de estadísticas revela una considerable variación del gusto dentro de cada clase social. Algunos integrantes de la clase obrera incluyeron entre sus preferencias *El clave bien temperado,* normalmente un gusto de clase alta, y también hubo docentes universitarios que eligieron *La Traviata,* por lo general una opción de clase media. Estas variaciones perturban la hegemonía de la estética de clases de Bourdieu. Y sus propios prejuicios también afectan su análisis. Aunque su teoría exige que todas las obras artísticas estén equitativamente vacías de valor estético intrínseco y deriven su poder pura y exclusivamente de su funcionamiento como marcas de clase social, Bourdieu no parece tan convencido en aquellas circunstancias que violentan su propia diferencia cultural. Desprecia la cultura "mediocre" y desprecia a quienes la abastecen. Los productores de programas culturales de radio y televisión y los comentaristas y críticos de los diarios y revistas "cultos" están embarcados, según Bourdieu, en la "imposible" tarea de divulgar cultura "legítima" entre los incultos. Se mofa de la relación del "pequeñoburgués" con la cultura y de su capacidad de volver medio-

ere todo lo que toca. Lo que impide ser culto al pequeñoburgués "es, sencillamente, el hecho de que la cultura legítima no fue hecha para él (y a menudo ha sido hecha contra él), y, como él tampoco fue hecho para ella, ésta deja de ser lo que es en cuanto él se la apropia".

Aquí Bourdieu parece haber dejado de ser un crítico objetivo que observa la escena cultural con distanciamiento científico y haberse convertido en un espécimen bastante lamentable, portador del "sentimiento de clase" que tan minuciosamente vivisecciona. Porque si las obras de arte son simples marcas de clase social, no existe ninguna razón por la que un pequeñoburgués en ascenso no pueda aspirar al arte "legítimo" de gente como Bourdieu, tal como podría querer comprar un automóvil más caro. Insistir en que "él no está hecho" para un automóvil de esa clase o en que una obra de arte "deja de ser lo que es" cuando a él comienza a agradarle equivale a suponer que esa obra artística "es" intrínsecamente algo, independientemente de cómo se la perciba o se la valore... y esto es precisamente lo que niega Bourdieu cuando se trata de automóviles, obras de arte, cosméticos, casas de vacaciones y todos los demás bienes de consumo deseables. Sin embargo, el estallido de Bourdieu contra los insidiosos usurpamientos de los pequeñoburgueses —y su feroz defensa del apartheid cultural— no es más que una demostración práctica, apropiadamente cruda y atrabiliaria, del eje principal de su teoría; vale decir, su énfasis en los efectos separatistas del gusto y la suprema importancia que le acuerda a éste en la vida política, social y personal. Lejos de ser algo incidental o superficial, el gusto es —según Bourdieu— la base de todo lo que tenemos, se trate de personas o cosas, y de todo lo que somos para los demás. En consecuencia, la intolerancia en materia de gustos es inevitable y terriblemente violenta en opinión de Bourdieu. No nos volveremos más fuertes por despreciar a otras personas tan concienzudamente y tan a fondo. El gusto —definido como la propensión y la capacidad de una clase determinada para apropiarse de objetos o prácticas clasificados y clasificadores— es la fórmula generadora del estilo de vida, y la aversión hacia los estilos de vida diferentes es una de las barreras más contundentes entre clases.

La fuerza de esta demostración bourdiana de la naturaleza esencialmente separatista del arte radica en aquella encuesta de opinión preliminar. Ese estudio elevó su teoría al rango de hecho sociológico.

Marghanita Laski llevó a cabo una investigación menos abarcadora pero igualmente pionera en Inglaterra a principios de los años sesenta, en la que no sólo se preguntaba si las artes nos hacen mejores personas sino también si hay algo distintivo en la experiencia que nos brindan. Suele afirmarse que las artes transportan a sus acólitos a un reino espiritual más elevado, o despiertan el alma, o nos permiten vislumbrar lo divino, y se supone que estos beneficios dan prioridad a las artes sobre otros entretenimientos de más baja calaña. Esto fue lo que Laski decidió investigar, más allá del postulado de que las artes nos vuelven mejores personas. El experimento tuvo dos partes. La primera consistió en diseñar un organigrama de las acciones que según Laski podían aceptarse como criterios de generosidad y altruismo, y, por lo tanto, como evidencia de bondad en la persona que las realizaba. La lista está encabezada por brindar cuidados, sin remuneración ni recompensa alguna, a un extraño enfermo, incontinente y mentalmente desquiciado. El segundo lugar lo ocupa brindar cuidados similares a un pariente cercano, y las acciones prosiguen en nivel decreciente de dificultad hasta llegar a la última: donar dinero a obras de caridad. La segunda parte del experimento consistió en redactar y enviar un cuestionario a una determinada cantidad de personas. La primera pregunta de Laski no estaba relacionada de manera directa con las artes porque uno de sus objetivos era averiguar si los efectos espirituales atribuidos al arte se podían obtener a través de otras fuentes. Les preguntó a sus encuestados si alguna vez habían tenido "una sensación de éxtasis trascendente". También formuló una serie de preguntas suplementarias sobre la duración y la frecuencia de la sensación y sobre qué cosa la había provocado.

Para ejemplificar el tipo de postulado artístico que pretendía cuestionar, Laski utilizó una cita de Bernard Berenson, quien describe en *Estética e historia en las artes visuales* su experiencia mística al contemplar unas volutas talladas en Spoleto, experiencia que le dio fe en que sus opiniones sobre el arte eran, en última instancia, justas y correctas. "Sólo las obras de arte pueden mejorar la vida", dijo Berenson. Los objetos naturales, animados o inanimados, no pueden hacerlo "porque estimulan actividades codiciosas, predatorias o fríamente analíticas". Laski descubrió que sus encuestados estaban muy lejos de concordar con Berenson. Sesenta de las sesenta y tres personas del

estudio dijeron haber conocido el éxtasis, y las experiencias que lo habían provocado no tenían nada que ver con el arte. Lo más común eran los escenarios naturales. El sexo también obtuvo un buen puntaje: más de una vez había hecho entrar en éxtasis al 43 por ciento de los encuestados. Otros disparadores fueron el parto, la resolución de problemas matemáticos, el ejercicio físico (nadar, esquiar) y (en un solo caso) comer pan con manteca y mermelada en la infancia ("Puedo volver a sentirlo en mi memoria, incluso ahora", fue la respuesta literal del encuestado). No obstante, las artes ocuparon un puesto importante en la lista. La música, la pintura y la literatura acumularon, en conjunto, la segunda mayor cantidad de votos; la música obtuvo un puntaje más alto que las otras dos, y Beethoven superó con creces a los demás compositores.

Una vez satisfecha su inquietud de que —además del arte— otras cosas brindaban experiencias extáticas indiferenciables de aquellas que ofrece el arte, Laski se puso a investigar si el éxtasis mejoraba a la gente. Las experiencias extáticas descriptas por sus encuestados a menudo incluían extravagantes sensaciones de revelación e iluminación, a las que Laski denomina "manifestaciones del todo". Los sujetos encuestados decían alcanzar la "identidad con el universo" y el conocimiento de "todo" durante el éxtasis; "el conocimiento", dijo uno de ellos, "de las más pequeñas bacterias del campo, de cómo trabaja la hoja de césped, y del universo todo, con la misma precisión". Estas declaraciones se asemejan y acaso evocan las que hicieran —con absoluta seriedad y sin ayuda del éxtasis— los adalides del arte abstracto en el siglo XX, quienes sostenían que el arte revela las verdades espirituales últimas que se encuentran más allá del mundo material. Dice Kandinsky en sus *Recuerdos* (1913):

> No sólo las estrellas, los bosques y las flores que canta el poeta, sino también la colilla de cigarrillo dejada en el cenicero, el paciente botón blanco de pantalón que nos mira desde un charco en la vereda, el sumiso pedazo de corteza que una hormiga arrastra entre sus poderosas mandíbulas hacia destinos inciertos pero decisivos, la hoja del calendario que la mano concienzuda arranca por la fuerza de la cálida compañía del bloque de hojas restantes: todo me muestra su cara, su ser más íntimo, su alma secreta, que a menudo es más acallada que escu-

> chada. Del mismo modo, todo punto (= línea) inmóvil y móvil adquirió vida y me reveló su alma.

Laski no cita este fragmento de Kandinsky pero advierte que la sensación extática de sus encuestados de "estar en contacto con el Creador" o "en unión con Dios", de tener "conocimiento de la realidad de las cosas", o de sentir que "el universo es una presencia viva" se parece muchísimo a las expresiones de los místicos religiosos en el transcurso de los siglos. Cita, por ejemplo, al alemán Jakob Boehme (1575-1624):"Vi y conocí el ser de todas las cosas [...]. Vi y conocí la esencia del todo [...] y del mismo modo vi parir el fructífero vientre preñado de la eternidad".

Laski pretende demostrar que estas sensaciones son meras ilusiones. No tiene sentido —y por cierto no es sano— decir que tenemos conocimiento de todo, como tampoco lo tiene proclamar nuestro vínculo con el alma de un botón de pantalón. Por lo tanto sería un error ver estas revelaciones extáticas como un beneficio prodigado por el arte, aunque fueran producto exclusivo del éxtasis artístico. Lejos de ser un beneficio, las experiencias que revelan "verdades" contrarias a la razón son patológicas. Pueden inducirse fácilmente por interferencia química en el cerebro. Laski menciona varios relatos de experiencias con mescalina —entre ellos los de Aldous Huxley— que incluyen "manifestaciones del todo". Entre los ejemplos figura un caso reportado en *The Lancet,* en el que una paciente dice haberse sentido "colmada de una dicha inexpresable" y tenido "una revelación absoluta de la verdad última de las cosas". Cuando sale de la anestesia se lo cuenta al médico, quien le pregunta cuál fue la verdad revelada. Prosigue la paciente: "Entonces balbuceé: 'Bueno, es una especie de luz verde'".

Las experiencias extáticas son perjudiciales, argumenta Laski, no sólo porque engañan sino porque vuelven irrelevante el mundo real y sus males reales. Entre los casos reunidos por William James en *Las variedades de la experiencia religiosa* se cuenta el de un sujeto que tuvo una experiencia visionaria cuando regresaba en taxi a su casa: "Vi que todos los hombres son inmortales [...] que todas las cosas trabajan juntas por el bien de todos y cada uno [...] y que la felicidad de todos y cada uno es una certeza absoluta a largo plazo". Este optimismo es

característico del éxtasis religioso. Místicos como Hugo de Saint Víctor hablan de zambullirse en una paz inefable donde se olvidan todas las miserias y todos los dolores. ¿Pero hasta qué punto es deseable ,•—pregunta Laski— olvidar las miserias y el dolor? ¿No es este mismo distancíamiento el que permite la coexistencia del goce artístico con las hambrunas en África? Si esto es lo que provocan las artes, ¿son mejores que las drogas alucinógenas? Huxley describe su experiencia con la mescalina diciendo que irrumpió en un mundo luminoso, idéntico —pensaba— al de los místicos religiosos, donde le fue otorgada la revelación de que el universo en última instancia "era correcto y justo". Si así fuera, no tendría sentido tratar de enmendarlo. Los ascetas religiosos que se retiran del mundo y buscan lo divino son verdaderos monstruos de egoísmo para Laski, y quienes buscan el éxtasis artístico e ignoran las necesidades de los demás mortales son, en su opinión, comparables a aquéllos.

Una falla detectable en su programa de investigación es que, según parece, jamás intentó averiguar qué puntaje alcanzaban sus sesenta encuestados extáticos en términos de caridad y altruismo. Habiendo elaborado su organigrama de egoísmo con tanto cuidado, seguramente les habrá preguntado cómo calificaban en estos ítem y si su puntaje había mejorado después del éxtasis. También habrá querido averiguar si los encuestados que experimentaban éxtasis artísticos eran más o menos altruistas que quienes lo alcanzaban durante una práctica deportiva o una relación sexual. Quizá Laski navegó en estas aguas y luego tuvo vergüenza de publicar los resultados. Obviamente sospecha que el éxtasis artístico tiende a volver más egoísta a la gente, no menos. ¿Cuántos de los que han alcanzado experiencias extáticas a través del arte o de alguna otra cosa, pregunta Laski, han realizado obras de caridad que impliquen contacto personal con gente fisicamente desagradable? ¿Cuántos se han abstenido por amabilidad de romper un matrimonio que ya no deseaban? No muchos, es su respuesta implícita —que alude oscuramente a algunas amigas de la autora desoladas por el abandono de sus maridos—. Pero Laski admite desconocer las respuestas a estas preguntas y agrega, con toda razón, que jamás se ha hecho ningún intento sistemático por encontrarlas aunque sean cruciales para postular que el arte mejora a la gente.

Otro aspecto defectuoso de su investigación se relaciona con la clase social. Sus sesenta encuestados pertenecían, casi todos, a la clase media, y la mayoría tenía educación terciaria. Laski relata en un anexo cómo intentó compensar esta parcialidad. Preparó otro cuestionario cuya primera pregunta era "¿Alguna vez ha tenido una sensación de éxtasis ultraterrenal?" y distribuyó cien copias en los buzones de un barrio obrero de Londres, acompañadas por sobres de franqueo pago. Sólo recibió once respuestas, diez de ellas negativas. Esto la llevó a especular que solamente los educados tienen experiencias extáticas, no así "los iletrados, los prosaicos, la masa unánime". Una fuente médica victoriana que Laski ha leído informa que el óxido nitroso produce en "la gente común" una mera sensación de bienestar, mientras que "las personas de poder mental superior" hablan de apocalípticas revelaciones del tipo "los secretos del universo". Esto refuerza su idea de que el éxtasis está ligado a la clase social. Una manera más probable de explicarlo sería decir que el nivel de autoestima implícito en la afirmación de que las propias experiencias ameritan ser descriptas como "éxtasis ultraterrenal" es una cuestión de clase. Muchos receptores de la encuesta de Laski seguramente habrán pensado que el lenguaje mismo del cuestionario los excluía. Las proclamas de trascendencia y conocimiento universal otorgan importancia y significado tanto a nosotros mismos como a nuestras experiencias, y es probable que se den con mayor frecuencia entre aquellos que ya cuentan con confianza social y poder económico. Desde esta perspectiva, alardear de nuestros sentimientos extáticos ante una obra de arte equivaldría a acentuar su efecto separatista en el sentido propuesto por Bourcfeíf. Pero a Laski se le ocurrió que la mejor manera de probar su hipótesis era encuestar a enfermeros, trabajadores sociales, maestros de escuela primaria y otros profesionales universalmente valorados por su conducta altruista para descubrir sus gustos artísticos y sus experiencias extáticas, si es que las tenían. Lamentablemente, no lo hizo.

El libro *Among theThugs,* de Bill Buford, aporta una curiosa nota al pie a la investigación de Laski y respalda sus dudas acerca del éxtasis y sus efectos. Laski tiene la impresión de que el éxtasis es una experiencia solitaria y que formar parte de una multitud sería antiextático. Admite que le gustaría preguntarles a los hinchas de fútbol si

han conocido el éxtasis trascendente, aunque de hecho espera una negativa unánime. Buford quizá la habría hecho entrar en razón. En *Atnong the Thugs* describe sus viajes con la plana mayor de la hinchada del Manchester United y su participación en actos de violencia grupal. Cuando viajan al extranjero, los fanáticos del Manchester tienen un comportamiento arrogante y soez, orinan a las mujeres en los restaurantes, saquean tiendas y vacían cajas registradoras. Pero Buford afirma que la violencia es "trascendente" y la compara con "el éxtasis religioso". "No conozco excitación mayor que la violencia", admite. En Turín, su grupo de hinchas molió a golpes de puño y patadas a un joven italiano. Buford ofrece una larga descripción de los padecimientos del muchacho y el "suave, lento y sofocado sonido" de los golpes.

> Todos estábamos excitados. Era una excitación rayana en algo más grande, una emoción trascendente: en última instancia, pura dicha, pero más parecida al éxtasis. Tenía un halo de energía intensa. Era imposible no estremecerse. Alguien que estaba cerca de mí dijo que era feliz. Dijo que era muy, muy feliz, y que no recordaba haber sido nunca tan feliz en su vida.

La pregunta sobre si la experiencia extática afecta el comportamiento a posteriori podría tener, en el caso de Buford, una respuesta afirmativa. A su regreso de Turín, nuestro héroe llega a Marble Arch y toma la escalera mecánica hacia la estación subterránea. Una pareja de ancianos, los dos con bastones; se están ayudando mutuamente a bajar. "Los aparté de mi camino por la fuerza, empujándolos a los costados con las palmas de mis manos. Pasé de largo y los miré desde abajo. 'Váyanse al carajo', les dije. 'Váyanse al carajo, viejos de mierda.'" Buford es un individuo con sensibilidad artística y literaria que estetiza la violencia grupal en sus escritos: vale decir que la absorbe en una experiencia literaria y artística. El interés de su libro para la tesis de Laski consiste en que respalda —más siniestramente de lo que ella habría deseado— su asociación del éxtasis con la autogratificación y el desprecio hacia los demás.

Aunque en líneas generales se proclama contra el éxtasis, Laski concede que la experiencia extática puede haber sido benéfica en tér-

minos evolutivos. Las descripciones de éxtasis de sus encuestados incluyen una categoría a la que Laski califica de "adánica", en la que predominan los sentimientos de amabilidad y amor hacia los otros. El recuerdo de estos éxtasis respaldaría, según Laski, la idea de que es correcto y justo que haya igualdad entre los hombres. Ninguna cosa observable en el mundo animal o en la conducta de las sociedades humanas pudo haber dado origen a esta idea, señala Laski, y es difícil saber en qué otro lugar podría haberse originado. No obstante, se ha difundido en el pensamiento humano y no sólo es integral a numerosas utopías sino también a las religiones mayores, como el cristianismo.

La hipótesis de Laski quizá sea acertada. Pero una explicación alternativa de la creencia residual en la igualdad, aceptada por algunos antropólogos, es que la humanidad ha vivido durante la mayor parte de su historia en sociedades cazadoras-recolectoras, y ha desarrollado hábitos de pensamiento propios de esa condición. Las sociedades cazadoras-recolectoras dependen del esfuerzo comunitario, sobreviven gracias a la distribución comunitaria de las tareas y los bienes y no toleran divergencias individualistas. Para sostener ésta clase de acuerdos es necesario creer en la igualdad. La explicación de Laski parece más improbable, dado que atribuye la creencia en la igualdad a éxtasis visionarios que presuntamente sólo una minoría habría experimentado y en los cuales la mayoría no habría tenido necesidad apremiante de creer, mientras que la explicación antropológica la atribuye a prácticas vitales para la supervivencia adoptadas por comunidades enteras. Pero cualesquiera sean los aciertos y desaciertos de este debate en particular, el poder, el alcance y la originalidad del pensamiento de Laski —y su cuestionamiento temerario de temas fundamentales— están más allá de toda duda. Su hipótesis afecta a todos los postulados de la experiencia artística como algo "espiritual" y "extático". Al considerar que estos postulados son pegudiciales, engañosos y autocomplacientes Laski arroja por la borda lo que tradicionalmente hemos reverenciado como el más alto esplendor del arte.

Su análisis depende esencialmente de la diferencia entre aquellas personas que se preocupan por el arte y aquellas que se preocupan por la gente. Según su lectura, el arte es bueno si estimula la preocupación por el prójimo, y malo si no la estimula. Como hemos visto, los argumentos a favor de la adjudicación de fondos públicos a las

artes suponen que la gente saldrá beneficiada, lo que parece conllevar la idea de que en última instancia la gente importa más que el arte. Sin embargo, el aura espiritual que rodea a las obras artísticas es contraria a esta idea.Tiende a acordar un estatus divino a las obras de arte —como si fuesen deidades portátiles— y por comparación vuelve prescindible a la gente. Este fenómeno se hace evidente en épocas de crisis. Durante la Segunda Guerra Mundial, por ejemplo, se tomaron complejas precauciones para proteger las colecciones de arte nacionales del bombardeo enemigo. En 1939, cuando ya no había duda de la inminencia de la guerra, los síndicos de la National Gallery, liderados por Kenneth Clark, decidieron enviar la colección completa a Canadá. El plan fue modificado por intervención de Churchill, y las pinturas fueron trasladadas a las minas de esquisto en Gales. Las poblaciones civiles, por supuesto, no recibieron una protección comparable y murieron por millares.

Los amantes del arte presumiblemente defenderían este proceder aduciendo que los seres humanos son reemplazables y las obras de arte no lo son. Pero eso tampoco es cierto. Los seres humanos no son reemplazables. Son individuos, y son tan únicos como las obras de ^rte. Además, los seres hurfianos pueden crear obras de arte pero las obras de arte no pueden crear seres humanos. Durante el debate de §857 mencionado al comienzo de este capítulo sobre la conveniencia del traslado de la colección nacional de Trafalgar Square a Kensington para evitar que la contaminación del aire estropeara las pinturas se ofrece otra perspectiva sobre el tratamiento de las obras de arte amenazadas. Como recuerda Neil MacGregor, el juez Coleridge se opuso al traslado diciendo que dificultaría el acceso de las clases bajas a la colección:

> Después de todo, si fuese posible demostrar que las pinturas en su ubicación actual perecerán indefectiblemente más pronto que en Kensington, creo que esto no llevaría a ninguna conclusión. La existencia de las pinturas no es el fin último de la colección sino un medio de proporcionar un entretenimiento ennoblecedor a la gente. [...] Si en el ínterin una gran pintura pereciera con el uso, no podría decirse que no hubiera cumplido el mejor propósito de su adquisición ni que se hubiera perdido para la nación.

Los síndicos de 1939 pensaban de otro modo. Para ellos las obras de arte no eran prescindibles, apenas un medio hacia un fin. Eran preciosas y sagradas, y más dignas de ser preservadas —si había que optar— que la vida humana. Un ejemplo más del relativo desinterés por lo humano inherente a la veneración del arte que Laski tanto deplora. Por supuesto que preservar obras de arte para la posteridad puede pasar por un acto prudente y responsable. Pero la priorización del arte sobre los seres humanos que implica es idéntica, aunque obviamente menos horrorosa, al ejemplo de los comandantes de campos de concentración que disfrutaban los cuartetos de cuerdas ejecutados por los prisioneros judíos antes de enviarlos a la cámara de gas.

La simple distinción de Laski, junto con la intervención del juez Coleridge, nos proporciona una manera de diferenciar a los amantes del arte. La pregunta que debemos formularnos es: ¿cómo el amor de esta persona hacia el arte afecta su actitud hacia los seres humanos? John Paul Getty es un ejemplo instructivo. Bajo todo concepto, Getty califica como uno de los más pródigos amantes del arte de todos los tiempos y uno de sus más grandes benefactores. “La belleza que encontramos en el arte”, dijo Getty,“es uno de los lamentablemente escasos productos reales y perdurables del esfuerzo humano”. Tenía gustos católicos y coleccionaba mármoles, bronces y mosaicos antiguos griegos y romanos, pinturas renacentistas, alfombras persas del siglo XVI, y muebles y tapices franceses del siglo XVIII. Adquirió tres mármoles Elgin, entre ellos la celebrada estela de una joven del siglo IV antes de Cristo. En 1938 compró el retrato de Marten Looten pintado por Rembrandt, y en 1962 pagó medio millón de dólares por el “San Bartolomé” del mismo pintor. El año anterior había comprado “Diana y sus ninfas salen de cacería”, de Rubens. Eventualmente donó la colección completa —valorada en aquel momento en 200 miñones de dólares— al John Paul Getty Museum en California, cuya construcción había costado 17 millones de dólares.

Getty dejó un amplio registro, en su autobiografía y en todas partes, de sus opiniones acerca de los méritos relativos del arte y las personas. Estaba convencido de que sólo el amor al arte podía hacer de nosotros seres humanos plenos. “La diferencia entre un bárbaro y un miembro de una sociedad culta”, explica Getty,“radica en la actitud individual hacia las bellas artes. Quien siente amor al arte no es

ríin bárbaro". De acuerdo con su estimación, la mitad de la raza
• humana, tal como la conocemos, no pasaba la prueba. "Trágicamente, el 50 por ciento de las personas que caminan por la calle pueden ser calificadas de bárbaras de acuerdo con este criterio. [...] Los bárbaros del siglo XX no podrán transformarse en seres humanos cultos *y* civilizados mientras no adquieran el gusto y el amor por el &rte.

íf Los bárbaros, en la imaginación de Getty, no sólo eran incultos sino a menudo vergonzosamente dependientes de las remesas de dine-,Ío de bienestar social. Quejarse de los altísimos impuestos que debía ' ágar y deplorar el dinero que el gobierno derrochaba en "fracasados gorrones" eran dos de sus temas favoritos. Getty no era un hombre Salido de la nada; por el contrario, había tenido la inmensa fortuna de heredar los pozos petroleros de su padre. Pero esto no alteraba su convicción de que, en líneas generales, la gente debía valerse por sus propios medios. Las remesas de bienestar social volvían dependientes a las personas y les robaban la iniciativa y la autoestima. Según Getty, en vez 'e derrochar dinero en caridad, lo mejor que el Estado podía hacer Con la masa urbana improductiva era trasladarla a remotas áreas rurales. "Se los proveerá de un techo, un palmo de tierra, herramientas í>ásicas, semillas y fertilizantes. De allí en adelante, todos los individuos físicamente capacitados tendrán que valerse por las suyas." Al mismo tiempo se implementarían leyes estrictas para evitar que las masas se ¡reprodujeran de manera irresponsable y garantizar, de ser posible, el Cero aumento de la población. Se les exigiría obtener un permiso gubernamental antes de tener hijos, que les sería otorgado sólo si satisfacían ciertos criterios, entre ellos un impecable registro de trabajo productivo de ambos progenitores. Se le negaría el derecho a la paternidad a todo aquel que amenazara con transformarse en receptor de las remesas de bienestar social. Las mujeres que quedaran embarazadas sin permiso oficial serían obligadas por ley a. abortar. También se tomarían medidas más estrictas para combatir el crimen y la violencia. Getty se mofaba de las ideas de rehabilitación iluministas y liberales y recomendaba penalidades más severas, entre ellas la pena de muerte. "Ese", aconsejaba,"es el único idioma que entiende alguna gente".

El plan Getty para el mejoramiento humano no carecía, según él, de respaldo oficial. Afirmaba que se habían hecho "importantes

investigaciones a nivel oficial" para diseñar planes contingentes acordes a su línea de pensamiento. La agricultura de subsistencia a la que pretendía empujar a los más necesitados contrastaba notablemente con su propio estilo de vida. En 1959 Getty compró Sutton Place en Surrey, una mansión estilo Tudor de setenta y dos habitaciones y setecientos cincuenta acres que había pertenecido al duque y la duquesa de Sutherland. Las dos mil quinientas personas que asistieron a la inauguración disfrutaron un suculento banquete de caviar, langosta, frutillas y champagne mientras bailaban al son de la música de tres orquestas.

Getty es un caso extremo, es cierto, pero ilustra a la perfección la diferencia laskiana entre aquellos que se preocupan por el arte y aquellos que se preocupan por la gente. Para su visión del mundo, las obras de arte son claramente superiores. Por cierto, las personas sólo son plenamente humanas si saben apreciar una obra de arte. Getty indudablemente habría respaldado cualquier política que expusiese a la población humana a bombardeos aéreos, siempre y cuando las obras de arte estuvieran protegidas. La colección de arte de J. P. Getty podría ser considerada su alma externa o sustituía, el altar de su esencia espiritual, como tradicionalmente se pensaba del alma. Un *locus* de valores espirituales inherentes a las obras de arte, pero atribuibles a Getty porque las poseía. Como tal, era una respuesta victoriosa a quienes acaso lo consideraban un mero hombre de negocios capaz de cortarles el pescuezo a sus rivales. Demostraba que poseía espiritualidad, y en cantidades muy onerosas.

Como influencia humanizante, la colección de arte Getty fue un fracaso estrepitoso en lo atinente a su dueño. Su contribución a nuestro debate es rotundamente negativa. Tiene poco mérito adquirir dos Rembrandt y un Rubens si nuestras opiniones sociales no difieren de las de cualquier fascista de café. Sin embargo, la compra de un alma sustituía —compuesta por obras de arte— no puede considerarse un arrebato excénírico ni un desvío singular de Gelty sino más bien una práctica difundida. Se presume que las obras de arte son depositarías de poder espirilual, poder que se íransfiere a las naciones o los individuos que las poseen. La English Royal Collection, por ejemplo, comprende siete mil pinturas al óleo y más de quinientos mil grabados y dibujos. No se supone que su función sea el deleite personal de la monarca. Cumplen una función totémica. Como lingotes de oro ence-

rrados en una bóveda, garantizan la autoridad espiritual de quien los posee. Si verdaderamente creyéramos que el arte mejora a la gente, la estrategia obvia sería distribuir estos tesoros entre las galerías de arte de todo el territorio nacional. Pero sería imposible. Los tradicionalistas pensarían que se está desmantelando el alma de la nación, como si las posesiones de la National Gallery fuesen despedazadas y repartidas entre las distintas regiones para que la gente pudiera verlas. La función del arte como alma sustituta ha sido tan aceptada que, como bien señala Carol Duncan, los monarcas y déspotas militares del Tercer ¡Mundo crearon, en pleno siglo XX, museos de arte al estilo europeo occidental para poner de manifiesto su respeto por los valores occidentales y mostrarse dignos de recibir ayuda económica y militar de Occidente. Imelda Marcos, la esposa del dictador filipino, armó un museo de arte moderno en pocas semanas para el encuentro del Fondo Monetario Internacional en Manila en 1975.

En este capítulo hemos analizado diversas teorías acerca de cómo el arte puede mejorar a la gente, y también varias ideas sobre cómo sería "mejor" una persona. Hemos considerado el uso de las ,artes como medio para elevar los pensamientos de los pobres, mejorar su comportamiento y hacer que sientan menos antagonismo hacia los ricos. Hemos reunido evidencias de psicólogos y educadores de 'arte que ponen en tela de juicio las creencias heredadas sobre los ¡¡beneficios del arte. Hemos visto que la fe tolstoiana en las artes propugna la hermandad cristiana contra las definiciones antropológicas y sociológicas que las califican de separatistas. Hemos cuestionado la .ecuación arte-civilización y el concepto de civilización que esta ecuación postula. Hemos objetado la idea de que la literatura nos permite saber qué sienten otras personas. Hemos analizado las conexiones propuestas entre el desarrollo infantil temprano, el arte y las alternativas del pensamiento científico, y planteado dudas al respecto. Hemos advertido obstáculos en cuanto a pensar que los sonidos de la poesía despiertan recuerdos preconscientes que mejoran la moral. Hemos refutado el común supuesto de que las experiencias extáticas o trascendentes asociadas con el arte son benéficas.

Creo que los postulados y las teorías debatidos en este capítulo conforman una síntesis justa y abarcadora de las diversas líneas de pensamiento que sostienen que el arte mejora a la gente. Como habrán

advertido los lectores, a mi entender ninguna de ellas pasa la prueba. Cómo la experiencia artística afecta el comportamiento, si aumenta o disminuye el altruismo y la benevolencia prácticos o no los afecta en lo más mínimo, si existe alguna correlación entre la privación artística y la conducta antisocial, qué experiencia artística tienen quienes trabajan en las vocaciones y los empleos más sacrificados y altruistas... estas y otras preguntas del mismo tenor son obviamente vitales para comprender qué es y qué hace el arte, y cómo funciona en la cultura. Y en lugar de respuestas sólo tenemos suposiciones laxas carentes de todo fundamento y esperanzas piadosas. La investigación sistemática en esta área es francamente difícil, aunque no imposible. Pero allí donde se ha intentado —en los trabajos de Bourdieu y Laski, por ejemplo—, los resultados no respaldan la creencia convencional de que el arte mejora a la gente.

Capítulo Cinco

¿EL ARTE PUEDE SER UNA RELIGIÓN?

La apropiación de obras de arte como almas sustituías que publicitan la espiritualidad de los individuos o las instituciones que las poseen nos lleva a preguntarnos por la relación del arte con la religión. La asociación data de mucho tiempo atrás. La conexión entre arte prehistórico y chamanismo es un lugar común de la antropología. El teatro, la música, la escultura y la poesía han sido incorporados a los rituales religiosos del mundo entero desde tiempos inmemoriales. Hasta Platón, al desterrar a los poetas de su República, pensaba que tenían inspiración divina.

Sin embargo, la elevación del arte a la categoría de religión o de sustituto de la religión es una maniobra mucho más reciente que, como sugerí en el primer capítulo de este libro, no va más allá de mediados del siglo XVIII. Hasta entonces las artes eran, en el mejor de los casos, las criadas de lujo de la religión. Los devenires de "La Última cena" de Leonardo en el refectorio del monasterio dominicano de Santa Maria Delle Grazie en Milán ilustran este cambio de actitud. Este fresco es hoy una de las reliquias más sagradas del arte occidental. Sitio de peregrinación del turismo global, es venerado como un tesoro cultural independientemente de su significado religioso. No obstante, a mediados del siglo XVII las autoridades monásticas mandaron hacer un agujero en el fresco —que hizo desaparecer parte del mantel y los pies de Cristo— para abrir una nueva entrada al refectorio. Esto tuvo sentido en su momento, dado que la vida de los monjes y su adoración del Todopoderoso eran infinitamente más importantes que una simple pared pintada que, en caso de ser necesa-

rio, podía ser demolida sin disminuir un ápice la gloria de Dios y que, en tanto despertaba admiración en vez de provocar devoción religiosa, podía ser justamente condenada por la Iglesia bajo el cargo de idolatría. Hoy en día, sin embargo, cualquier modificación arquitectónica del fresco de Leonardo sería vituperada de monstruoso sacrilegio: una ofensa no contra el Dios cristiano —que tiene poca o ninguna importancia para muchos devotos del arte— sino contra la religión del arte.

Desde que fuera inaugurado por el Iluminismo, este moderno sistema de creencias ha dado pasto a innumerables enunciaciones sobre el estatus religioso del arte y los artistas. William Blake —en su *Laocoonte* (1820)— no tiene pelos en la lengua:

> Poeta Pintor Músico Arquitecto: el Hombre o la Mujer
> que no es una de estas cosas no es Cristiano [...]
> Debes abandonar Padre y Madre y Casa y Tierra si se interponen
> en el camino del Arte.
> La Plegaria es el Estudio del Arte
> Rezar es la Práctica del Arte [...]
> Jesús y sus Apóstoles y Discípulos eran todos Artistas [...]
> El Arte es el Árbol de la Vida.
> La Ciencia es el Árbol de la Muerte.

Convertir el arte en religióii a menudo conlleva la idea de que el arte tiene una moral más elevada, diferente de la moral convencional. "El gusto", afirmó John Ruskin,"no sólo es indicio de moral: es la ÚNICA moral". Afirmación objetable desde varios flancos. Sería inadecuado clasificar el asesinato y el estupro como *lapsus* del gusto; no obstante, si el gusto fuera la única moral no habría otra manera de clasificarlos. En segundo lugar, las personas que llevan vidas altruistas y sin tacha pueden ser consideradas entes morales aun cuando su gusto sea, para los estándares estéticos personales de Ruskin, inferior. Pero Ruskin no piensa que sus parámetros estéticos sean meramente personales. Para él tienen autoridad de verdades religiosas, como procede a explicar:

> Pero ustedes podrán responder o pensar:"¿Acaso el gusto por los ornamentos exteriores, por las pinturas, las estatuas, los muebles o la arquitectura es una cualidad moral?". Sí, sin la menor duda, si el gusto es correcto. El gusto por cualquier pintura o escultura no es una cualidad moral, pero el gusto por las buenas pinturas y esculturas sí lo es. Una vez más, tenemos que definir la palabra "bueno". Cuando digo "bueno" no quiero decir inteligente —o instruido— o difícil de hacer. Tomemos por ejemplo una pintura de Teniers, un grupo de borrachínes que pelean mientras juegan a los dados; es una pintura absolutamente inteligente, tan inteligente que no hay nada en su clase que la iguale; pero también es una pintura absolutamente vulgar y perversa. Es una manifestación de deleite en la contemplación prolongada de algo vil, y el deleite en lo vil es una cualidad "grosera" o "inmoral". Es "mal gusto" en el más profundo de los sentidos: es el gusto de los demonios. Por el contrario, una pintura deTiziano, una estatua griega, una moneda griega o un paisaje de Turner expresan deleite en la contemplación perpetua de algo bueno y perfecto. Ésta es una cualidad absolutamente moral: es el gusto de los ángeles. [...] Lo que nos gusta determina lo que somos, y la enseñanza del gusto es imprescindible para la formación del carácter.

La creencia de Ruskin en que los especímenes de arte europeo que a él le gustan también les gustan a los ángeles puede parecemos un simple arcaísmo. Pero el estatus religioso del arte continúa siendo un elemento de peso en el pensamiento contemporáneo. Jacques Barzun ha observado que la opinión pública atribuye a los artistas los mismos poderes divinos que otrora atribuía a las figuras religiosas. Se espera que sean "exigentes" y oscuros como los antiguos oráculos. Siempre están "adelantados a su tiempo" como los profetas bíblicos.

El desarrollo de la pintura abstracta a comienzos del siglo XX fue un movimiento tanto religioso como artístico. Muchos lo consideraron un paso decisivo hacia la asunción del misterio y la autoridad de la religión por parte del arte. Al trascender el mundo material, el arte entraba en el reino espiritual de la pura idea. Kandinsky, el pionero de la abstracción, escribió su tratado *Sobre lo espiritual en el arte* en 1910, año en que también pintó su primera composición abstracta. Allí afirma que el arte abstracto permitirá que la humanidad esca-

pe de "la pesadilla del materialismo". Kandinsky pensaba que el descubrimiento de los electrones había demostrado que el mundo material no existía y que en consecuencia la ciencia "tambaleaba". El arte abstracto ocuparía su lugar. En el arte abstracto cada forma y cada color poseían "su perfume espiritual particular" y producían "vibraciones espirituales" que prodigaban "emociones sutiles más allá de las palabras a los observadores capaces de sentirlas". Esto tendría un efecto benéfico sobre la conducta humana. "El suicidio, el asesinato, la violencia, los pensamientos bajos e indignos, el odio, la hostilidad, la egolatría, la envidia, el patriotismo mezquino" y otros males desaparecerían gracias al poder de refinamiento del arte abstracto y serían reemplazados por "los pensamientos elevados, el amor, la generosidad altruista" y "la alegría por el éxito de los otros". Como su colega pintor Piet Mondrian, el escultor Constantin Brancusi y el poeta W. B. Yeats, Kandinsky se había convertido a la teosofía —un compendio desdoroso de supersticiones arcanas provenientes, en su mayor parte, de la India—, a la que consideraba "sinónimo de verdad eterna". También admiraba a su más ferviente proselitista: Madame Blavatsky. Su fe en el arte abstracto como fuerza religiosa capaz de cambiar el mundo era auténtica. Kandinsky se regocijaba de sólo pensar que la humanidad se hallaba en el umbral de "una época de gran espiritualidad". Sin embargo, dado que apenas faltaban cuatro años para la Primera Guerra Mundial, sus poderes proféticos parecen tan poco confiables como los de la propia Madame Blavatsky, quien predijo que "la tierra será un paraíso en el siglo XXI".

El manto mágico de Kandinsky descendió —como señala Robert Hughes— sobre los expresionistas abstractos. Jackson Pollock atesoraba un ejemplar de *Sobre lo espiritual en el arte* y los expresionistas más jactanciosos, remedando a Kandinsky, hablaban como los fundadores de una religión universal. "He dejado en claro", declaró Clyfford Still (1904-1980),"que una sola pincelada, nacida del trabajo y de una mente capaz de comprender su potencia y sus consecuencias, podría devolver al hombre la libertad perdida en veinte siglos de apología del sometimiento".

Naturalmente, algunas críticas feministas como Carol Duncan y Lidia Nochlin tienen otra perspectiva de la lucha del arte moderno contra la materia. Ven su trayectoria de heroico avance hacia el

mundo abstracto —y su idea de autoridad cuasi sacerdotal— como un fenómeno típicamente masculino. El museo de arte moderno es, para Duncan, "un ritual de trascendencia masculina". Interpreta dos obras clave modernas —"Las señoritas de Avignon" de Picasso y "Mujer I" de Willem de Kooning, con sus figuras femeninas grotescamente deformes— como afirmaciones calculadas de apropiación de la alta cultura por parte de los artistas varones. Dado que el sacerdocio masculino ha afirmado durante siglos la apropiación de Dios por parte de los fieles varones, parece aceptable que la religión del arte tome la misma dirección.

Como las antiguas religiones que ha venido a reemplazar, la religión del arte reclama supremacía. Se considera la única y verdadera depositaría de la espiritualidad y por comparación desvaloriza la vida y la gente comunes. El arte, afirma el esteta bloomsburiano Clive Bell, "es una religión", y "la mente moderna" recurre al arte en busca de "inspiración para vivir". Sin embargo, el arte difiere de otras religiones en varios aspectos. A diferencia del cristianismo, no es igualitario. "Todos los artistas son aristócratas", nos enseña Bell, "dado que ningún artista cree honestamente en la igualdad humana".También es amoral y libera a sus iniciados de las reglas usuales de conducta social: "Todo arte es anárquico y tomarlo en serio equivale a ser incapaz de tomar en serio las convenciones y los principios que dan existencia a las sociedades". Para Bell estos aspectos refuerzan el impulso trascendental del arte:

> ¿Por qué habrían de preocuparse los artistas por el destino de la humanidad? Si el arte no puede justificarse a sí mismo, el rapto estético lo justifica. Si las generaciones futuras de artesanos virtuosos y satisfechos podrán sentir también ese rapto es una cuestión puramente especulativa. El rapto basta.

El ejemplo más prominente de veneración hacia el arte e indiferencia hacia el destino de la humanidad es, por supuesto, Adolf Hitler. Los amantes del arte solían despreciarlo por ser un mero embadurnador de telas al gusto kitsch, pero el libro *Hitler y el poder de la estética,* de Frederic Spotts, ha modificado radicalmente las cosas. Spotts demuestra más allá de toda duda que Hitler tenía un profundo y serio

interés por la música, la pintura, la escultura y la arquitectura. Heredero de la tradición romántica que consideraba la veneración del arte como la más alta aspiración del hombre, Hitler dejó su casa natal en 1907 para hacerse artista. Y tuvo un shock emocional cuando la Academia de Bellas Artes deViena lo rechazó. Con dedicación altruista comenzó a ganarse la vida pintando y vendiendo escenas vienesas, que realizaba a razón de cinco o seis por semana; a veces trocaba una pintura por comida y dormía en cafés, pensiones baratas y refugios para personas sin techo. Aunque por completo autodidacta, llegó a ser un acuarelista competente que obtenía un modesto ingreso por sus obras y de vez en cuando recibía encargos.

Pero fue como patrono de las artes que Hitler alcanzó la excelencia. Estaba convencido de que la aspiración más alta de todo emprendimiento político debía ser el logro artístico, y soñaba con crear la más grande cultura estatal desde la Antigüedad. "Me hice político contra mi voluntad", diría luego. Por elección hubiera sido "artista o filósofo". Su apasionado interés por los asuntos culturales y su relativo desinterés por las cuestiones de guerra desesperaban a sus generales. Cuando —en la cumbre de la campaña de Stalingrado— Goebbels lo visitó en sus cuarteles generales de Rastenberg en Prusia Oriental, Hitler se puso a hablar del placer que le causaban las sinfonías de Bruckner y terminó la conversación comparando las filosofías de Kant, Schopenhauer y Nietzsche. Para ganarse su respeto había que tener sensibilidad artística. Goebbels había escrito varias obras de teatro y una novela, Alfred Rosenberg había estudiado arquitectura y Goering era coleccionista de arte.

Hitler era un gran admirador del arte griego y compartía las opiniones de J. J. Winckelmann, un historiador del arte y fundador del neoclasicismo en el siglo XVIII. Los griegos, proclamaba Hitler, habían vinculado "la belleza física con la nobleza del alma". Su posesión más preciada era el mejor calco existente del "Discóbolo" de Mirón, una réplica del bronce griego esculpida en mármol por los romanos del siglo II. Su rechazo del arte moderno concordaba, según Spotts, con el pensamiento de la mayoría de los críticos de la época y con el abrumador dictamen de la opinión pública. El arte moderno había cosechado odio en todas partes, desde Londres hasta Nueva York, San Petersburgo y Budapest. Hitler lo denostaba por conside-

rarlo elitista —en eso no se equivocaba— y carente de sentido para la gran masa del público. Su exposición de Arte Degenerado, realizada en Munich en 1937, fue visitada por multitudes desdeñosas que contemplaban las obras de arte allí exhibidas como un desfile de rarezas. Uno de los principales objetivos de la organización Fuerza con Alegría era llevar la cultura a las masas. Los festivales de música, las exposiciones artísticas itinerantes y los conciertos gratuitos eran parte de su misión civilizadora. Su enorme generosidad solventó encargos, becas, premios y exenciones tributarias para los artistas, como también estudios y viviendas. "Mis artistas deberían vivir como príncipes", proclamó, "y no tener que dormir en el ático". Los millones de marcos de estas donaciones provinieron, en parte, de los derechos de autor de su autobiografía *Mi lucha,* y en parte de un impuesto especial sobre cada estampilla postal con la efigie de Hitler.

Durante la guerra insistió en que los teatros, museos y otros sitios culturales permanecieran abiertos como de costumbre. Las orquestas más importantes y las compañías de ópera continuaron ofreciendo grandes espectáculos hasta el final. Según parece, el arte ayudaba a superar el miedo a la muerte. Y quizá fuera eso lo que Hitler pretendía. "El arte", dijo, "es el gran sostén del pueblo, porque lo eleva por encima de las preocupaciones mezquinas del momento y le muestra que, después de todo, sus pesares individuales no tienen tanta importancia". Su opinión fue confirmada por un episodio grotesco, que Spotts relata con maestría, ocurrido durante un concierto de la Filarmónica de Berlín cuando la guerra estaba por terminar. Según parece, tácitamente todos sabían que, cuando el programa de conciertos incluyera la *Cuarta Sinfonía* de Bruckner, el Tercer Reich habría entrado en su etapa terminal. El concierto del 13 de abril de 1945 incluyó la mencionada sinfonía. Cuando el público abandonó la sala después de la función se topó con los miembros uniformados de la Juventud Hitleriana, que repartían cápsulas de cianuro gratuitas en las puertas del teatro.

El compromiso absoluto de Hitler con los valores artísticos fue evidente desde el comienzo de su carrera política, observa Spotts. Nombrado canciller en 1933, el primer edificio que mandó construir fue una inmensa galería de arte. Mientras Alemania luchaba por recuperarse de la inflación y de una guerra catastrófica, Hitler insistía en

que era justo gastar enormes sumas de dinero público en cultura. Planificó la construcción de nuevas bibliotecas, salas de teatro y teatros líricos en toda Alemania. Linz, su ciudad natal, tendría la colección de arte más grande del mundo. Cuando sus ejércitos asolaron Europa en 1940 Hitler saqueó las colecciones nacionales de los países vencidos y confiscó las obras de arte de los coleccionistas judíos —notablemente de los Rothschild— y las colecciones nacionales de Polonia, Checoslovaquia y Francia. El botín obtenido hace de la colección Getty una triste subasta de garaje. Estaba integrada por quince Rembrandts, veintitrés Brueghels, dosVermeers, quince Canalettos, quince Tintorettos, ocho Tiépolos, cuatro Tizianos y un Leonardo: "La dama del armiño (Cecilia Gallerani)", robada del museo Czartorski de Cracovia.Todas estas obras estaban destinadas a la galería de Linz. Fue, como señala Spotts, la mayor hazaña de coleccionismo de arte en toda la historia.

Su pasión por la música era similarmente intensa. Su amor por la ópera wagneriana comenzó cuando, a los doce años, asistió a su primera ópera: *Lohengrin.* Su amigo de la infancia Kubizek recuerda que la música de Wagner hacía entrar en trance a Hitler y lo ayudaba a "evadirse a un mundo místico de ensueño". Su devoción era explícitamente religiosa. Las óperas de Wagner eran "santas" y elevaban al simple mortal "al aire más puro". Conocía al detalle las partituras wagnerianas, y Spotts estima que escuchó *Tristan und Isolde* y *Die Meistersinger* por lo menos cien veces en el transcurso de su vida. Desarrolló una relación cercana con Winifred Wagner y sus hijos, y su peregrinación anual al Festival de Bayreuth era una de las grandes celebraciones de la cultura nazi, en cuyo transcurso el pueblo se llenaba de esvásticas. También admiraba a Puccini y a Verdi, y creía que el Estado moderno tenía el deber de hacer que la ópera fuera accesible a todos, cualquiera fuese su ingreso económico. "Acabar con el carácter aristocrático y burgués de la ópera" era uno de sus objetivos culturales. Aunque prefería la ópera a las sinfonías, sentía un gran entusiasmo por la obra de Bruckner, a quien ponía al mismo nivel de Beethoven.

En arquitectura prefería el estilo neoclásico. Su simplicidad, vigor y austeridad representaban, decía, la piedra angular de su ideología. Le gustaba hablar del "valor eterno" y el "significado atemporal" de los edificios que proyectaba construir. Su arquitecto Speer

diseñaba edificios destinados a durar mil años que se asemejarían, en su etapa terminal, a las ruinas clásicas. Spotts demuestra que el alcance y la precisión de los conocimientos arquitectónicos de Hitler eran extraordinarios. Personas cercanas a él sostienen que conocía de memoria las dimensiones y la planta de todos los edificios importantes del mundo. Con ayuda de Speer rediseñó las ciudades más importantes de Alemania y mandó dibujar nuevos proyectos y construir maquetas que no se cansaba de observar y ajustar. Linz estaba destinada a convertirse en la ciudad cultural europea por excelencia. Hitler hizo trasladar a su búnker la maqueta arquitectónica de su ciudad natal y pasó horas mirándola mientras el Tercer Reich se desmoronaba.

Tanta veneración del arte volvió prescindibles a los seres humanos. Hitler saludaba alborozado los bombardeos aliados sobre las ciudades alemanas porque despejaban el terreno para sus nuevos diseños. Tras el bombardeo que casi destruyó Colonia en agosto de 1942, Goebbels lo encontró estudiando un mapa de la ciudad. Hitler le confió que las calles arrasadas por las bombas iban a ser demolidas de todos modos. En 1943, después de los terribles bombardeos sobre el Ruhr que destruyeron parcialmente los grandes centros urbanos de Düsseldorf, Dortmund y Wuppertal —y por completo la ciudad de Barmen—, Hitler señaló que esas urbes "carecían de atractivo estético" y en cualquier caso habría habido que reconstruirlas. La belleza le importaba más que la gente. En noviembre de 1943 modificó el plan estratégico alemán y dio la orden de no atacar Florencia. "Florencia es una ciudad demasiado bella para destruirla", insistió. Por el contrario, "no siento ningún remordimiento por reducir a escombros Kiev, Moscú y San Petersburgo. [...] Comparado con Rusia, hasta Polonia es un país culto". Los mismos parámetros estéticos regían su valoración de los individuos. El arte y sus creadores eran su bastión supremo."Los genios sobresalientes", explicaba,"no se permiten interesarse por los seres humanos normales". Su elevadísima misión justificaba cualquier crueldad. Comparados con ellos, los mortales comunes eran meros "bacilos planetarios".

El desprecio por la vida humana implícito en la veneración hitleriana del arte quizás ayude a comprender cómo algo tan definitivamente inhumano como el Holocausto pudo haber nacido en un

país culturalmente tan rico como la Alemania del siglo XX. George Steiner propone un análisis clásico del tema en su libro *En el castillo de Barbazul.* Fue escrito en un aprieto y expresa profundas contradicciones debido a ello. Porque Steiner desea apasionadamente celebrar la "incomparable creatividad humana" del arte occidental. Y no obstante se ve forzado a reconocer que, puesto a prueba, resultó inútil... o algo todavía peor. Después del Holocausto se hace imposible defender el antiguo axioma de que "las humanidades humanizan". Hoy sabemos que la sensibilidad estética puede coexistir con la crueldad sistemática más demoníaca:

> Gran parte de la *intelligentsia* y las instituciones de la civilización europea —las letras, la academia, las artes performativas— dio la bienvenida en distinto grado a la inhumanidad. Nada de lo que ocurría en la vecina Dachau contaminó el gran ciclo de invierno de música de cámara de Beethoven llevado a cabo en Munich. Las pinturas no caían de las paredes de los museos cuando los carniceros pasaban reverentes junto a ellas, guía en mano. [...] Ahora sabemos [...] que las virtudes obvias del conocimiento letrado y el sentimiento estético pueden coexistir, en un mismo individuo, con el comportamiento bárbaro y políticamente sádico. Hombres como Hans Frank —encargado de administrar la "solución final" en Europa del Este— eran ávidos conocedores y, en algunos casos, intérpretes de Bach y Mozart. Sabemos de personal burocrático de las cámaras de tortura y los hornos que cultivaba el conocimiento de Goethe y el amor por Rilke.

¿Por qué —pregunta Steiner— nos ocuparíamos de crear y transmitir cultura si ésta no contribuye en nada a contrarrestar lo inhumano? El gran arte y la gran música florecieron bajo regímenes totalitarios, lo que indicaría que la cultura siempre ha sido "tautológica con respecto al elitismo". ¿Acaso la elevación y la trascendencia inducidos por la cultura no son esencialmente irresponsables? En efecto, quienes consideran que el arte es un valor supremo están en conflicto con los "lanzadores de napalm". Pero el conflicto consiste en mirar hacia otro lado y sostener una postura de tristeza objetiva o relativismo histórico. Además, suponer que la cultura occidental representa lo mejor que se ha dicho y pensado conlleva la desvalori-

zación implícita de todas las otras culturas. En nuestro mundo posímperial, no es más que un "absurdo teñido de racismo".

No obstante, después de haberla emprendido con tanta firmeza contra la cultura occidental, Steiner empieza a retractarse. Por más que culpemos con "histeria penitencial" a la cultura occidental por el Holocausto, no deja de ser cierto que la cultura occidental es mejor. "Los núcleos manifiestos de fuerza filosófica, científica y poética siempre estuvieron localizados dentro de la matriz racial y geográfica noreuropea mediterránea anglosajona." Esto podría deberse, especula Steiner, al clima y la alimentación puesto que los niveles más altos de proteínas producen mejores cerebros. Cualquiera sea la causa:

> Es una verdad de Perogrullo —o debería serlo— que el mundo de Platón no es el de los chamanes, que la física de Newton y Galileo ha vuelto comprensible para la mente una parte importante de la realidad humana, que las creaciones de Mozart van más allá de los golpes de tambor y las campanas javanesas... por muy conmovedores y evocativos de otros sueños que éstos sean.

El ademán retórico de desprecio hacia la música no occidental —bajo el denominador común de "golpes de tambor y campanas javanesas"— obviamente no concuerda con la anterior opinión de que la desvalorización de las culturas no occidentales es un "absurdo teñido de racismo". Para recuperar el terreno perdido, Steiner argumenta que el remordimiento occidental por las atrocidades cometidas es, en sí mismo, prueba de nuestra superioridad racial y cultural. "¿Qué otras razas han hecho penitencia ante aquellos que en otro tiempo esclavizaron, qué otras civilizaciones han sometido a juicio moral el esplendor de su propio pasado?" Estas preguntas retóricas claramente implican que somos muy buenos sintiéndonos culpables, tan buenos como nuestra cultura. Pero son preguntas difíciles de responder, en parte porque Occidente ha empujado a otras culturas al borde de la extinción (nativos de América del Norte y del Sur, nativos australianos) o a la extinción propiamente dicha (tasmanios, hotentotes del Cabo). Y esto nos impide saber si ellos habrían sido tan buenos como nosotros a la hora de sentirse culpables. En cualquier caso, el argumento de que somos capaces de cometer atrocidades pero

luego nos arrepentimos es un débil fundamento para afirmar nuestra supremacía cultural. Tampoco queda claro si quienes adoran los tesoros de la cultura occidental están tan desgarrados por el remordimiento posterior al Holocausto como Steiner imagina. En su libro de memorias *Tainted by Experience: A Life in the Arts,* John Drummond relata que en 1963, mientras filmaba un documental sobre las grabaciones Decca del *Gótterdammerung* deWagner dirigido enViena por Georg Solti, entró en contacto con los integrantes de la Orquesta Filarmónica deViena.

> La orquesta exudaba antisemitismo. [...] Cuando [Solti] recibió la Medalla de Oro del Gesellschaft der Musikfreunde por el *Anillo...* y otras grabaciones de ópera, ninguno de los profesores del comité de la orquesta asistió a la ceremonia. Todos pusieron excusas: una clase, un viaje, un compromiso anterior. En la mañana del día de la premiación, sonó el teléfono en el cuarto de Solti en el Hotel Imperial y una voz de mujer dijo:"No van porque eres un sucio judío húngaro". Después de recibir el premio, Solti iba caminando por el pasillo y vio que la puerta de la oficina de ErnstVobisch, el presidente de la orquesta, estaba abierta.Todos los miembros del comité que habían faltado a la ceremoni&r estaban allí sentados, tomando café.Viena no cambia.

Si la cultura occidental tuviera el efecto que dice Steiner, entonces justamente allí, en su corazón mismo, entre talentosos instrumentistas devotos de la perfección, en el país donde fuera engendrado el Holocausto y dos décadas después de que sus horrores se hicieran de público conocimiento tendríamos que encontrar, más que en ninguna otra parte, alguna muestra de remordimiento. Pero el relato de Drummond nos muestra la persistencia del odio, sin arrepentimiento alguno e imposible de mitigar.

Sin embargo, en última instancia Steiner no defiende la cultura por su supuesta influencia humanizadora ni por su invitación al remordimiento.Toda defensa de la cultura "sobre una base puramente secular —es decir, toda defensa que tenga en cuenta sus efectos sobre nuestro mundo— tendrá un vacío en el centro", según Steiner. El núcleo de la teoría de la cultura debe ser "religioso". Con esto no quiere decir que la cultura se relacione con creer en Dios. La cultura

es religiosa, explica Steiner, porque el artista o el escritor aspiran a la inmortalidad. Su ambición es sobrevivir a "la banal democracia de la muerte". Sin esta necesidad de inmortalidad del artista, y sin nuestra correspondiente sensación de que las obras de arte son inmortales, no puede haber "verdadera cultura". En la mente del artista, la "divinidad —escribe Píndaro en su *Tercera oda pítica,* que Steiner cita— tiene hambre de una gloria que será todavía más alta en el más allá". Las tendencias modernas hacia lo efímero —la ideología del "happening" (Steiner escribía en 1971), el culto de los artefactos que se autodestruyen— merecen ser deploradas. Si llegaran a imponerse, "el núcleo mismo del concepto de cultura quedaría devastado". El arte verdadero debe ser religioso, y lo que lo vuelve religioso es la creencia en la inmortalidad de la creación artística. Eso cree Steiner.

Pero sus argumentos son débiles. Ningún arte es inmortal y ninguna persona sensata puede creer que lo sea. Ni la raza humana, ni el planeta que habitamos, ni el sistema solar al que pertenece este planeta durarán para siempre. Desde la perspectiva del tiempo **geológico,** la vida postuma de cualquier obra de arte es un parpadeo. Esto no es ninguna novedad. Los **Victorianos** estaban acostumbrados a la idea. La geología revolucionó el pensamiento y los sentimientos humanos a comienzos del siglo XIX. Sus efectos trascendieron la comunidad científica, destruyeron las verdades establecidas y obligaron a los hombres y mujeres comunes a comprender que ellos, y todo lo que concebían como tiempo e historia, eran apenas una señal de radar en los inimaginables millones de años de existencia de la tierra. El manifiesto de la nueva ciencia fue *Los principios de la geología* (1830-1833), de Charles Lyell, que anticipa una época en que las actuales cadenas montañosas, los continentes y los mares habrán desaparecido y hasta el menor rastro de existencia humana habrá sido borrado. Las nuevas verdades científicas se contagiaron de inmediato a la literatura. Desde Tennyson (*In Memoriam)* hasta H. G.Wells *(La máquina del tiempo),* los escritores insistían en recordarle al público **Victoriano** la inevitable aniquilación de todas las especies vivientes (la humana incluida). A mediados del siglo XIX se produjo un nuevo avance científico. El físico alemán Rudolf Clausius —quien había formulado la segunda ley de la termodinámica en 1850— postuló la teoría de la entropía y la eventual muerte del universo por calentamiento.

¿Cómo es posible que Steiner haya pasado por alto estos avances? Su perorata acerca de la "inmortalidad" sugiere que casi dos siglos de pensamiento occidental han pasado de largo frente a su puerta. No es que esté solo con su retórica extravagante, por supuesto. El tropo de la inmortalidad sale regularmente a la palestra de la mano de los cultores del arte y otros pasatiempos. Mientras escribo, la radio anuncia que el equipo británico de fútbol Arsenal se ha "unido a los inmortales" tras resultar invicto en la temporada 2003-2004. Podría argüirse, en defensa de Steiner, que cuando habla de un arte "inmortal" emplea la palabra en su acepción más banal y vulgar y que sus intenciones no son serias. Pero está claro que no es así. Su hipótesis de la "inmortalidad" como razón de ser de un arte verdadero y religioso impide cualquier salida airosa. La idea de religión, una vez planteada, conlleva un sentido de "inmortalidad" que no es trivial ni metafórico sino literal y absoluto. En términos religiosos, ser inmortal significa vivir eternamente con Dios, incluso después de que nuestro mundo y el universo entero hayan sido destruidos. Más allá de lo que podamos pensar queda claro que, por comparación, hablar de la inmortalidad del arte —a falta de la fe en Dios— es infantil y autoengañoso.

Más importante aún para nuestro debate es que cuando Steiner encomia la inmortalidad y la divinidad del arte, sus palabras se acercan peligrosamente a las creencias subyacentes a la veneración hitleriana del arte. Esto no equivale a decir que Steiner se parezca a Hitler, por supuesto. Ni remotamente. Sería ridículo insinuarlo. La similitud de sus testimonios en este único aspecto da cuenta de la muy difundida creencia occidental en la perdurabilidad como componente necesario del valor del arte. No obstante, la similitud es notable. Hitler habría adherido fervorosamente al postulado de que las obras de arte son inmortales, y su calificación de la gente normal como "bacilos planetarios" —insignificantes si se los compara con los genios artísticos— es compatible con la reverencia por la "gloria" del artista que trasciende la "banal democracia" de la muerte. Ambas actitudes desvalorizan a la gente común, en particular a quienes no tienen inquietudes artísticas o tienen gustos "más bajos". Steiner duda de que el arte alto pueda ser accesible a todos: "Lanzados al mercado masivo, los productos letrados clásicos serán desmerecidos y adultera-

dos". La clase de arte que aprecian las masas sólo sirve para hacerlas empeorar, sospecha Steiner. Sus "tejidos sensibles" están "entumecidos o exacerbados" por las vibraciones de la música popular "pop, folk o rock" en la que viven inmersas por voluntad propia.

Como hemos visto con Clive Bell y John Paul Getty, la religión del arte produce regularmente esta clase de desvalorización despectiva de otras personas. Y esto la diferencia del cristianismo: la única religión a la que el arte occidental suele equipararse. Aunque admitamos el desprecio esencial del cristianismo hacia los herejes, los paganos y otras "no personas", sigue siendo una religión para los incultos, los menoscabados y los bajos. Todos son iguales ante Dios. Es probable que los pobres y los simples reciban la gracia divina, tan probable —nos recuerda el *Magníficat*— como que los poderosos sean destronados y los dóciles y los humildes recompensados.

Dado que los pobres y simples son siempre más numerosos que los poderosos, estas consideraciones vuelven muy atractiva a la religión. Y además existen otros factores que fortalecen su persistencia en la mente humana. El psicólogo evolutivo Robin Dunbar hizo una lista de esos factores en su libro *The Human Story,* publicado recientemente. La religión brinda a sus fieles cierta sensación de coherencia mediante un proyecto metafiisico que explica por qué el mundo es como es. La religión posibilita que sus seguidores sientan que, a través de la plegaria y otros rituales, tienen un mayor control de los caprichos de la vida. La religión provee reglas —códigos éticos, morales— de comportamiento social y dispone de amenazas y promesas sobrenaturales para obligarnos a cumplirlas. La pseudorreligión del arte no puede hacer nada parecido.

Los puntos fuertes de la religión son causa de su ubicuidad. Todas las sociedades humanas de que tenemos noticia han abrazado alguna forma de religión. Los beneficios de la religión pueden ser tanto físicos como mentales. Según Dunbar, hay evidencia de que quienes pertenecen a un grupo religioso organizado resisten la enfermedad y afrontan los traumas de la vida mucho mejor que quienes carecen de apoyo comunitario. Dunbar piensa que ciertas prácticas religiosas —como el ayuno o el canto comunitario de himnos— estimulan la producción de endorfinas (los analgésicos del cerebro), lo que a su vez estimula una mayor actividad del sistema inmunológico

y de manera indirecta protege al cuerpo contra la enfermedad y otros males. Es sabido que otras actividades no relacionadas con la religión —reír o correr, por ejemplo— estimulan la producción de endorfinas y que el efecto "exultante" de la música puede atribuirse a la misma fuente. Dunbar describe un experimento en el que los sujetos escuchaban grabaciones de música y hacían señas cuando sentían un cosquilleo de excitación ante un determinado pasaje. El patrón de cosquilleos variaba con cada oyente pero era coherente, de un día a otro, para cada sujeto particular. Sin embargo, cuando se les aplicó una inyección de naloxone —que bloquea la producción de endorfinas— los sujetos dejaron de experimentar cosquilleos al escuchar la música. Esto indicaría que las endorfinas están relacionadas con el poder "de exultación" de la música. El público que hizo fila para recibir sus cápsulas de cianuro después de haber escuchado la *Cuarta Sinfonía* de Bruckner presuntamente tenía un alto nivel de endorfinas.

Pero aunque se descubriera —como bien puede ocurrir— que otras artes —la danza o los ritmos de la poesía— estimulan la producción de endorfinas como la religión, de todos modos el arte seguiría en franca desventaja como sustituto de la fe religiosa. El arte no puede conquistar la muerte ni ofrecernos la vida eterna. No puede explicar el universo. No puede imponer códigos morales. En consecuencia, siempre ha sido relativamente impotente, para bien o para mal. Nadie muere ni mata por el arte. No inspira bombas humanas suicidas. A diferencia de la religión, tampoco puede alardear de una tradición universal de siglos de caridad, buenas obras y sacrificio.

* Como religión, el arte es meramente una falsa idolatría. Quizá debería aclarar que estos comentarios provienen de alguien sin fe religiosa y son apenas un intento de analizar la situación con imparcialidad.

Hemos visto que la veneración del arte es trascendente. Si ésta parece una dirección falsa a tomar, podríamos preguntarnos si hay una dirección alternativa que evite las falacias de la veneración del arte. Tal vez convendría revertir las prioridades de la veneración del arte, que es esencialmente consumista. Sitúa al arte en galerías de pintura, salas de conciertos o teatros donde el público asiste pasivamente a recibirlo.Y está vinculado de manera inextricable a la idea de excelencia. De acuerdo con esta idea, el arte es un desfile triunfal de obras maestras icónicas creadas por genios. Si revertimos estas dos posturas

llegaremos a una idea del arte como algo que se hace, no que se consume; algo que hacen personas comunes, no maestros espirituales. Entre los defensores de este enfoque se cuenta Ellen Dissanayake, a quien ya hemos presentado en el Capítulo Dos con su propuesta de ampliar el concepto de arte de modo que incluya actividades "menores" como la decoración de interiores.

Dissanayake es norteamericana y se preocupa por los jóvenes de su país. A su entenderla cultura moderna les ha fallado. El suicidio es la tercera causa de muerte entre los adolescentes norteamericanos, y la tasa de suicidio adolescente aumentó el 95 por ciento entre 1970 y 2000. Dissanayake busca las raíces de los males modernos en nuestro pasado evolutivo. Las necesidades y expectativas humanas han evolucionado durante milenios en el marco de las sociedades cazadoras-recolectoras. En estas sociedades —donde ha transcurrido la mayor parte de la historia humana— era necesario hacer cosas a mano. Es por eso que el contacto manual con el mundo natural nos satisface tanto. El placer de manipular objetos está arraigado en nuestros cerebros porque nuestra historia nos predispone a ser manufactores y usuarios de herramientas y utensilios. Pero Dissanayake lamenta que "nuestras maravillosas, muy evolucionadas y especializadas manos —que pueden tejer canastos, tallar flechas o moldear cuencos— hoy se utilizan casi exclusivamente para presionar botones y teclados de computadoras". Esto significa que perdimos la sensación —que otorgan la manufactura y la manipulación de objetos— de ser competentes para la vida. Dissanayake menciona el libro *Tecnopolio,* de Neil Postman, donde se estima que el joven promedio norteamericano ve medio millón de comerciales de TV entre los tres y los dieciocho años. Como todos los avisos comerciales de la sociedad capitalista, pretenden que los espectadores se sientan inadecuados —incompetentes— para afrontarla vida. Con gran capacidad de persuasión y destreza psicológica, apuntan a convencer a sus víctimas, hora tras hora y día tras día, de aquello que les falta y deben adquirir para ser envidiables y glamorosas como los protagonistas de los avisos comerciales.

Dissanayake considera que la única respuesta a esta sensación de inferioridad e inadecuación es el arte; pero el arte entendido como un hacer, no como algo a observar. Concede especial importancia a

las artes grupales: canto, danza, pantomima, teatro.Todas son transitorias y comprenden de otro modo la función del arte; un modo que va mucho más allá de la búsqueda de "inmortalidad" de sus adoradores, búsqueda que Dissanayake considera mezquinamente masculina y occidental. En las primeras sociedades —y en las sociedades tribales que aún sobreviven— el valor del arte no estaba necesariamente relacionado con su poder de perdurar. Los owerri, un grupo ibo de Nigeria meridional, tienen una práctica llamada *mbari* que implica la construcción de un edificio de dos pisos abarrotado de figuras pintadas. Construirlo lleva años, pero luego dejan que se derrumbe o que las lluvias lo deshagan. Richard L. Anderson descubrió que los inuit del Artico —una sociedad de la Edad de Piedra que ha sobrevivido hasta nuestros días— hacen obras de arte efímero con nieve y hielo además de tallar figuras en marfil y piedra. El interés de Dissanayake en el arte como actividad comunitaria deriva de su teoría de los orígenes del arte. Cree que surgió de los sonidos, juegos, gestos y movimientos rítmicos de la interacción madre-bebé. Esto también constituye la capacidad adulta de sentir y expresar amor; por eso los amantes utilizan lenguaje de bebés y no sólo lenguaje humano adulto. Los hámsters adultos emiten llamados de contacto similares a los de los hámsters bebés.

Pocos cuestionarán la importancia de la reciprocidad entre madre y bebé o dudarán de que influye sobre la capacidad de amar, pertenecer a un grupo social, encontrar y producir sentido, y adquirir sensación de competencia mediante la manipulación y la manufactura de objetos eñ la infancia y la edad adulta. Pero la relación con el arte es difícil de probar. Sería interesante saber si los individuos que fueron privados, cuando eran bebés, de los cuidados maternos resultaron ser artísticamente incompetentes además de sentirse limitados en otros aspectos. Pero el énfasis de Dissanayake en el "arte como hacer" no depende de la validez de su teoría. El arte debe ser para todos, en las escuelas y en las comunidades. La oportunidad de participar en actividades artísticas desde los primeros años de vida debe ser un derecho humano de nacimiento.

Otros pensadores modernos comparten algunas opiniones de Dissanayake. En su libro *Power and Innocence,* el psicoterapeuta Rollo May sostiene que ciertos factores de la vida moderna provocan senti-

mientos de impotencia y que por eso la gente recurre a la violencia para autoafirmarse. Los actos de violencia casi siempre son perpetrados por personas que necesitan afirmar o defender su autoestima y se sienten oprimidas por su propia insignificancia. Este rasgo es común a todos los enfermos mentales. La adicción a las drogas también suele ser producto de la impotencia, y el suicidio —como afirmación del derecho de controlar el propio destino— puede atribuirse a la misma causa. "Ningún ser humano", señala May,"puede subsistir largo tiempo sin tener noción de su propia importancia". Si no la obtiene por su estatus social o gracias a un trabajo que lo haga sentir pleno, quizás intentará conseguirla disparándole a alguien al azar en plena calle.

También podríamos decir que la violencia —en tanto expresa sentimientos de impotencia— es responsable de la desintegración del lenguaje en la sociedad contemporánea. La obscenidad es una forma de violencia física, y si bien hasta hace unas décadas estaba restringida a los grupos de bajos ingresos —cuya falta de poder era evidente—, hoy se ha extendido a toda la escala social pues cada vez son más las personas que se sienten presionadas y manipuladas por el mundo moderno. Para May, el único remedio contra la violencia es acabar con la impotencia: encontrar una manera de hacer que todos se sientan importantes y que no han sido "arrojados al estercolero de la indiferencia como si no fueran seres humanos". Esto es a todas luces problemático. Convencer a los pobres y hambrientos de que importan peca de ingenuo: está claro que no le importan a nadie, y mucho menos a quienes detentan el poder. Históricamente la religión ha aportado la mejor solución, con su promesa de que a Dios le importan los pobres y los hambrientos, y que sus padecimientos serán recompensados. El arte no puede competir con semejante oferta, ni siquiera desde la perspectiva de Dissanayake. Pero si compromete la mente y las manos y no es mero conocimiento pasivo ofrecerá, según May, alguna alternativa a la violencia. El hambre de reconocimiento —que es el combustible de la violencia— podría transformarse en imperiosa necesidad de crear.

En su libro *Respect,* Richard Sennett postula —como May— que la baja autoestima es la causa básica de la violencia y el crimen modernos.Y propone contrarrestarla —como Dissanayake— mediante la participación comunitaria en las artes y los oficios. Sennett no es

un idealista de torre de marfil. Se crió en un barrio de monobloques en Chicago, aterrorizado por pandillas rivales de niños blancos y negros. Y, ansioso por encontrar la salida hacia algo mejor, aprendió a tocar el violoncelo. Dado que las pruebas y las calificaciones corren por cuenta propia, Sennett está convencido de que el aprendizaje de un arte u oficio fortalece la autoestima y el respeto por uno mismo. Cada uno establece sus propios parámetros críticos internos. Dissanayake estaría de acuerdo. Piensa que la creación artística estimula ciertas virtudes del carácter como la autodisciplina, la paciencia y la postergación de la gratificación inmediata.

En Inglaterra, sin embargo, las políticas públicas no han favorecido esta idea de difundir la producción artística en toda la comunidad. Cuando en 1940 se creó el Council for the Encouragement of Music —que más tarde sería el Arts Council—, hubo que decidir entre promover el arte del pueblo o promover el arte para el pueblo. ¿Los fondos que el gobierno nacional destina a las artes deben alentarnos a usar nuestras "maravillosas, muy evolucionadas y especializadas manos" o convertirnos en adoradores pasivos del arte? El Council optó por esto último. Entre sus miembros prevalecieron los jerarcas estetas encabezados por Kenneth Clark, convencidos de que las artes eran esencialmente una actividad profesional. W. E. Williams, secretario general del Arts Council, expresó en su Informe de 1956 que el Council consideraba que el arte debía conservarse y exhibirse en lugares que enaltecieran el orgullo nacional... muy parecidos a los que Hitler planeaba construir. "El Arts Council cree que en primerísima instancia debe dedicar toda su atención y brindar asistencia para mantener las eficaces usinas de ópera, música y teatro en Londres y en las ciudades más importantes; porque si no se mantienen estas instituciones de calidad, las artes estarán condenadas a caer indefectiblemente en la mediocridad." La imagen de las "usinas" es reveladora. El arte debe llegar a los consumidores como si fuera electricidad. Lo único que tienen que hacer es encender el interruptor. El arte no emana de ellos ni del cultivo de sus capacidades.

En su ultracombativo libro *Culture and Consensus: England,Art and Politics since 1940* Robert Hewison narra un episodio lamentable. El Arts Council ha sido elitista desde sus comienzos, tanto por sus integrantes como por sus políticas. El sociólogo norteamericano John

Harris señaló en 1970 que había pocas diferencias en el origen social de los miembros nombrados por los partidos Laborista y Conservador, salvo por que los laboristas habían nombrado más egresados de las veinte mejores escuelas públicas. Casi ninguno pertenecía a la clase trabajadora. El millonario Peter Palumbo atrajo la atención pública cuando, como director del Council, gastó cien mil libras de su propio bolsillo para decorar sus oficinas. Fue sucedido en el cargo por Lord Gowrie, quien acababa de renunciar como ministro de Artes aduciendo que su salario de veintitrés mil libras no le alcanzaba para vivir. La imagen de las artes como coto de caza de las clases acomodadas se fortaleció, señala Hewison, con las colosales adjudicaciones de fondos públicos a la Royal Opera House y con eventos extraordinarios como la ópera de Glyndebourne y el festival Shakespeare en el Barbican —verdaderas celebraciones de la apropiación de la actividad cultural por parte del establishment artístico profesional—. A comienzos de los años ochenta, el Arts Council resolvió el eterno problema "amateur versus profesional" anunciando que, como sus recursos eran escasos, en el futuro sólo los profesionales recibirían fondos de la institución. Entre 1989 y 1994, siguiendo las recomendaciones del Informe Wilding, todos los beneficiarios del Arts Council —excepto ciento veinticinco— fueron transferidos a los recién creados Regional Arts Boards, y el Arts Council pasó a ser responsable pura y exclusivamente de las compañías "nacionales".

El notable libro de Hewison falla en un solo aspecto. Supone que las artes tienen un efecto moral y educativo, pero no incluye evidencias que respalden este supuesto o expliquen cuál podría ser ese efecto. Se queja de que en la eraThatcher la política oficial consideraba que las artes formaban parte de la "industria cultural" para poder justificarlas en términos económicos. Los argumentos favorables basados en su "valor educativo e importancia intrínseca" perdieron fuerza. Hewison lamenta la desaparición de estas justificaciones y subraya que son necesarias. "Lo que necesitamos es, lisa y llanamente, un nuevo argumento a favor de las artes. Necesitamos desarrollar un sistema de valores que no sólo afirme sino que también garantice el interés común por la buena salud de las artes." Pero una cosa es plantear una necesidad y otra es satisfacerla. El libro de Hewison no propone ningún argumento nuevo en favor de las artes, sólo se prodiga

en afirmaciones vagas e insustanciales. "La cultura", proclama, "cuya manifestación más fácil de identificar es la obra de los artistas, es un medio de formación moral para todas las actividades de la sociedad, incluyendo la actividad económica". Pero no hace el menor intento de mostrar cómo la cultura —pintura, música, literatura— forma las acciones y el comportamiento humanos. No se pregunta por qué el interés activo por "la buena salud de las artes" se convirtió en "medio de formación moral" del Holocausto en la Alemania de Hitler. Tampoco analiza cómo este "medio de formación moral" afecta a quienes practican las artes, por ejemplo a los miembros de la Orquesta Filarmónica deViena de la anécdota de Drummond.

Pero la culpa no es de Hewison. El mundo del arte casi nunca presta atención a los cambios que induce la participación activa de la gente en actividades artísticas. La única excepción a esta regla es el pequeño y especializado sector que se ocupa de llevar el arte a las prisiones. Sus actividades ponen a prueba, en las condiciones menos auspiciosas, las teorías de Dissanayake, May y Sennett. Dos tercios de los convictos de las cárceles británicas son iletrados o desconocen el sistema numérico, o ambas cosas a la vez, a tal punto que les resulta prácticamente imposible conseguir empleo una vez liberados. Excluidos de los empleos, los ingresos y las posesiones materiales, no tienen otra alternativa que volver a delinquir. El crimen brinda acceso instantáneo a las recompensas u ofrece medios —alcohol, drogas— para evadir la dura realidad de la exclusión social. De allí que quienes llevan el arte a las cárceles deban confrontar con una clientela poco prometedora. También afrontan la oposición de los directores penitenciarios, guardiacárceles y otros que insisten, no sin razón, en que para los reos es más importante aprender a leer, escribir, sumar y restar que interesarse por el arte. Muchos de ellos han evocado sus experiencias en *Including the Arts: The Route to Basic and Key Skills in Prisons,* publicado en 2001 y hoy agotado, aunque afortunadamente disponible vía Internet.

El planteo central del libro está a cargo del criminólogo Robert Graef. Como Rollo May, Graef sostiene que la violencia es una forma de expresión: una vía de salida para el enojo y la frustración reprimidos y una forma visible del "intenso anhelo de causar un impacto, de la necesidad de destacarse". Como May, cree que el arte —al igual

que el crimen— es una expresión de violencia. Por estar llenas de violencia, las cárceles son escenarios ideales para el arte. Trabajando con los convictos Graef descubrió que el arte les permitía organizar sus sentimientos violentos para no perjudicar a otras personas y ampliaba sus vidas en vez de restringirlas. El arte "puede romper el ciclo de la violencia y el miedo". Hacer arte "mejora las actitudes y el comportamiento de los convictos a corto y largo plazo". Participar en óperas, comedias musicales y dramas permite "dar voz a la angustia, el dolor y la confusión que cada convicto experimenta como un infierno privado". Graef narra la historia de un condenado a cadena perpetua: un ex carpintero devenido asesino serial que había pasado catorce años sin hablar. Un buen día este convicto entró en una clase de arte y descubrió que podía dibujar. Comenzó a hacer bocetos de los otros prisioneros, quienes se los enviaban a sus esposas y concubinas. Pronto empezaron a encargarle retratos. Después de catorce años de mudez, el convicto volvió a hablar y empezó a participar en las actividades de la cárcel. Graef concluye que, para vivir en paz en este mundo, es vital renunciar a la violencia y aprender a expresarse por otros medios. El arte "es la herramienta más poderosa" para llevar a cabo ese proceso.

Pauline Gladstone y Angus McLewin adhieren a este postulado en el capítulo dedicado al arte dramático. Numerosas compañías de teatro trabajan regularmente en las prisiones: la Clean BreakTheatre Company (en cárceles de mujeres),The Comedy School, la London Shakespeare Workout y muchas otras. El GeeseTheatre realiza un ciclo exhaustivo —de cinco días de duración— de obras y talleres con criminales violentos, donde se les permite actuar su violencia y analizar los procesos cognitivos que la sustentan. Evaluaciones posteriores han testimoniado una disminución del 20 por ciento en la propensión a sentimientos y manifestaciones hostiles o violentos. En 1999 los convictos de la HMP Bullingdon pusieron en escena una versión musical de *Julio César* con ayuda del Irene Taylor Trust. Las planillas de evaluación de sentencia de los participantes indicaron una reducción del 58 por ciento en la conducta antisocial durante los seis meses anteriores y los seis meses posteriores a la realización del proyecto.

Los espectadores de producciones teatrales carcelarias están convencidos de que la idea del arte como hilo conductor de la violencia

tiene sustento real. Tras haber asistido a una adaptación de *Macbeth* puesta en escena en la cárcel de Pentonville por la London Shakespeare Workout, Libby Purves escribió:

> Se me pusieron los pelos de punta desde el momento mismo en que una docena de hombres se arrojaron al suelo y comenzaron a gatear siseando como Gollum en torno a nuestros pies. [...] Ese círculo de hombres encarna la emoción de la pieza: son las brujas y los bufones pero también las tentaciones, los espíritus del mal conjurados por Lady Macbeth, los símbolos físicos de la compulsión, el remordimiento y la mordaz y enredadora violencia del corazón humano, que —como bien sabe cualquier convicto— puede desatarse hacia adentro o hacia afuera.

Purves habló con los actores después de la función y descubrió que eran sensibles al poder de las obras que les permitían manifestarse —"Es muy intenso, muy intenso. Es algo que te lleva"—, y que a muchos de ellos les gustaría hacer algo semejante: "Voy a tratar de escribir algo. Esto me abrió la cabeza". Les cambia la vida. La LSW mantiene el contacto con los prisioneros liberados. Los ex convictos suelen volver y participar en las nuevas producciones, incluida la que Purves presenció.

Además de ofrecerles un medio para dominar la violencia, la actividad artística alimenta la confianza y apuntala la autoestima de los convictos. Todos los cronistas de *Including the Arts* hacen hincapié en este aspecto de su tarea. En cambio, las clases de enseñanza tradicional suelen tener el efecto contrario porque enfrentan a los prisioneros con sus dificultades. Pero las artes son otra cosa. Como bien señalan Gladstone y McLewin, "parten de donde está la gente". Son accesibles a casi todos. Ofrecen a muchos convictos su primera experiencia de una actividad positiva y absorbente y, a través del contacto con un educador artístico, su primer vínculo con alguien que manifiesta interés por lo que pueden hacer, no por lo que no pueden. La confianza obtenida es capaz a su vez de mejorar el desempeño de los convictos en las clases de lectura y matemáticas. Dorothy Salmón hace esta misma observación en un informe escrito para el Koestler Trust. Fundado por Arthur Koestler con la ayuda del secretario de Vivienda R. A. Butler, el Trust desarrolla un amplio espectro de acti-

vidades en cárceles, hospitales especiales e instituciones de menores del Reino Unido. Abarca cincuenta y ocho categorías de artes y oficios, que van desde la composición musical, la poesía y la dramaturgia hasta la capacitación en computación y el entrenamiento para la industria de la construcción. En 1961 se creó el Koestler Award Scheme para las artes en las cárceles. Las obras ganadoras de este concurso se exhiben en una exposición anual de pinturas, dibujos, grabados, bordados y otras artesanías, en Londres. Los juicios de calidad son subjetivos, por supuesto, pero habiendo visitado y comprado obras artísticas en una de estas exposiciones, debo decir que me hubiera sido imposible, echando un vistazo a mi alrededor, establecer alguna diferencia con la exposición anual del instituto de arte de cualquier suburbio próspero. En cualquier caso, la "calidad" no es lo que importa. El temor del secretario general del Arts Council W. E. Williams de que el arte "caiga en la mediocridad" si no se mantienen las "instituciones de calidad" considera el arte como una suerte de competencia deportiva que requiere inyecciones regulares de dinero público para mantener altos sus estándares. Williams deja en claro que al Arts Council le importa el arte, no la gente. Las prioridades del arte carcelario van en la dirección contraria. Lo importante no es lo que pintemos sobre un pedazo de tela, sino cómo pintar un pedazo de tela puede beneficiarnos.

Es verdad que el éxito del arte en las cárceles no puede atribuirse exclusivamente al arte. El solo hecho de ser tratado como un ser humano y cooperar en términos amistosos con gente culta y educada es una experiencia transformadora para los convictos, tanto si se les enseñan primeros auxilios o pesca con mosca como alguna actividad artística. En el capítulo sobre el proyecto Writers in Residence in Prisons (Escritores residentes en las cárceles), Clive Hopwood reconoce que gozar de la atención exclusiva de un escritor profesional durante una sesión de treinta minutos estimula la autoestima de aquellos convictos a quienes durante toda su vida les han dicho que son un fracaso y sienten que les han fallado a sus seres queridos. "Los de afuera pensábamos que era importante trabar amistad con las personas con quienes trabajábamos", escribe Jason Shenai, quien dictó un curso de fotografía en la HMP Wandsworth en la década de 1990. "Algunos prisioneros han seguido siendo amigos míos una vez liberados." Sin

embargo, aunque ser tratado como un ser humano indudablemente es una experiencia transformadora, el arte parece brindarles algo más a los convictos. La idea graefiana del arte como manifestación de la violencia apunta a un beneficio psicológico que va más allá de la aceptación social.

Otra posible objeción a los postulados del lobby del "arte en las cárceles" es que los convictos no responden al arte sino al prestigio social que éste otorga. Reconocen que las personas cultas son respetadas y, como quieren respeto, adoptan la cultura como medio de alcanzarlo. Quizá sea cierto. Pero los motivos que subyacen a la adquisición de cultura son complejos y oscuros para cualquiera. El novelista sudafricano J. M. Coetzee, profesor de Literatura en la Universidad de Ciudad del Cabo, recuerda cómo una tarde de verano de 1955, cuando él tenía quince años y remoloneaba en el jardín de la casa familiar en los suburbios de Ciudad del Cabo, oyó una música que venía de la casa vecina. Aunque en aquel momento no lo sabía, era una grabación de clavicordio de *El clave bien temperado,* de Bach. "Mientras duró la música, quedé congelado. No me atrevía a respirar. Esa música me hablaba como la música jamás me había hablado antes." Coetzee no venía de una familia con afición musical, y en aquella época y lugar no había educación musical en las escuelas. Y tampoco habría tomado clases de música si las hubiese habido, porque en su órbita social la música clásica se consideraba cosa de afeminados. Sin embargo, llegó aquel instante en el jardín y su vida cambió. Pero, de hecho, ¿a qué estaba respondiendo Coetzee?

> La pregunta que me hice, con bastante crudeza, es ésta: ¿puedo decir sin caer en vaguedades que el espíritu de Bach me habló a través de las eras y a través de los mares y puso delante de mis ojos ciertos ideales; o lo que en realidad ocurrió en aquel momento fue que elegí simbólicamente la cultura europea —y el dominio de los códigos de esa cultura— como la vía que me permitiría abandonar mi posición de clase en la sociedad blanca sudafricana?

Cualquiera que imaginara poder responder esa pregunta acerca de sí mismo sería un iluso, dice Coetzee.Y sería igualmente iluso si imaginara poder responderla en nombre de los convictos que partici-

pan en los programas de arte. Tampoco tiene importancia. Si el arte en las cárceles es valioso porque levanta la autoestima de los reclusos, no tiene sentido devanarse los sesos averiguando cómo se filtra la autoestima a través del laberinto de autoposicionamientos sociales y culturales arraigados en la mente humana. La autoestima es la autoestima, ya provenga de disfrutar de la música clásica y la pintura o de comprender que disfrutar de ellas nos pone al mismo nivel de aquellas personas ante quienes nos sentíamos inferiores.

Los casos de estudio incluidos en el fascinante y original libro *La vida intelectual de la clase trabajadora británica,* de Jonathan Rose, plantean la misma pregunta. Con el objetivo de reunir material para su investigación, Rose leyó cientos de autobiografías de la clase obrera de fines del siglo XIX y comienzos del XX, en su mayoría jamás publicadas, y exploró archivos de historia oral, encuestas sociales y registros dé bibliotecas. Las personas que investigó —sirvientas, tejedoras, obreros de los molinos de algodón, zapateros, mineros, pescadores— habían sido excluidas de la educación formal, excepto la más elemental, pero se las habían ingeniado —gracias a su tenacidad y su iniciativa individuales— para entrar al mundo de la literatura y el arte. A menudo recuerdan extasiados el momento que les cambió la vida —semejante al de Coetzee—, cuando por primera vez abrieron un libro y se embarcaron en la odisea del aprendizaje autodidacta. "Fue como salir del fondo del océano y ver el universo por primera vez", dice admirado el hijo de un arriero. Una sirvienta que jamás había tenido tiempo para leer hasta que contrajo una enfermedad incurable leyó las obras completas de Shakespeare y donó sus córneas para que otra persona pudiera leer. Los sujetos de Rose a menudo testimonian que sólo a través de la lectura llegaron a pensarse como individuos. Los clásicos de bolsillo de Everyman's Library llevaron a "la realización personal" a un obrero de una fábrica de Birmingham. La lectura de *Tess de los d'Urberville,* con su heroína de clase obrera, dio a una criada oprimida la sensación de que era "una persona por derecho propio" aunque sus empleadores la tratasen como si no existiera: "Ese libro me hizo sentir humana". El hecho de que la sirvienta haya ganado autoestima —como el hecho de que los convictos que participan de programas artísticos ganen autoestima— conlleva y fusiona elementos sociales, culturales y estéticos, y tratar de separarlos es tarea inútil.

Por supuesto que no hay ninguna garantía de que la educación artística transforme a un criminal violento en un ciudadano pacífico. Los escépticos recuerdan ciertos casos célebres en que el tratamiento fracasó de manera rotunda. En 1978 Norman Mailer entabló correspondencia con Jack Henry Abbott, un asesino convicto encarcelado en Utah. Abbott delinquía desde su más tierna infancia y había pasado la mayor parte de su vida entre rejas. Mailer llegó a admirarlo como escritor y como "líder en potencia, obsesionado por una idea más elevada de las relaciones humanas". Las cartas que Abbott le enviara a Mailer desde la cárcel fueron publicadas en el best-seller *En el vientre de la bestia* (1981), y cuando aquél pidió la libertad bajo palabra Mailer escribió a las autoridades de la cárcel de Utah en su favor. Transferido a una casa del sistema penitenciario en Nueva York, Abbott se transformó muy pronto en el niño mimado del mundillo literario de Manhattan, invitado de honor en cócteles, cenas y festejos, y entrevistado de lujo de la revista *People* y el programa televisivo *Good Morning America.* Pero seis semanas después de haber sido trasladado a Nueva York, y a pesar de su idea de "unas relaciones humanas más elevadas", mató a puñaladas al actor y escritor Richard Adán, de veintidós años. Adán -—recién casado y gerente del restaurante de su suegro en Greenwich Village—• cometió el error de decirle que el lavabo era para uso exclusivo del personal, no de los clientes. Abbott fue condenado a quince años y escribió un segundo libro en la cárcel, *My Return* (1987), en el que se autodescribía como una víctima del sistema judicial y se lamentaba diciendo que "le gustaría recibir alguna clase de disculpa". Cuando pidió la libertad bajo palabra en 2001 no manifestó remordimiento alguno por la muerte de Adán. La libertad le fue negada y se ahorcó en su celda en febrero de 2002.

Un caso más reciente (1999) es el de Lans Noren, el dramaturgo más famoso de Suecia.Tres convictos le escribieron pidiéndole ayuda para elegir una obra para el taller de teatro que tenían en la cárcel. Noren fue a verlos, escuchó sus historias y escribió especialmente para ellos una obra que les permitía ventilar a gusto su extrema ideología neonazi. Las eminencias penitenciarias los autorizaron a salir de gira con la obra de Noren, pues se consideraba una posibilidad de rehabilitarlos. Sin embargo, después de la que resultó ser la última

función de la obra, uno de los convictos escapó, se reunió con otros dos neonazis y asesinó a dos policías.

Estos casos son por demás impactantes. Pero también son inusuales y sólo servirían para condenar los programas de educación artística en las cárceles en la mente de aquellos que ya hubieran decidido denostarlos. Lo más preocupante es la dificultad que encuentran los convictos para mantener vivo su interés por el arte una vez liberados. El temor histórico del Arts Council de que el arte caería en la mediocridad si fuese diseminado entre las personas comunes se refleja en el contraste entre las múltiples oportunidades que ofrece el arte carcelario y la falta de oportunidades que hay afuera. Peter Cameron, un ex convicto que tomó un curso del Koestler Trust en la cárcel y hoy es un artista profesional, trata el tema en *Including theArts:*

> Es importante tener en cuenta que es más fácil realizar actividades artísticas adentro que afuera. El arte pasa de largo para la mayoría de la gente que lleva una vida normal. He hablado con muchos convictos y ex convictos que piensan exactamente lo mismo: de no haber estado incluido en el *menú* de la cárcel, nunca habrían sabido que valoraban el arte ni que les gustaba.

No sólo las dificultades materiales alejan a la gente del arte al salir de la cárcel. Las artes parecen accesibles entre rejas debido al contacto personal de los convictos con escritores y artistas. Pero para los ex convictos en libertad el mundo del arte es "elitista" y sus "edificios elegantes" son intimidantes. El resultado es predecible. Las investigaciones han demostrado que, si bien participan activamente en las artes mientras están encerrados, rara vez continúan haciéndolo fuera de la cárcel.

Otro grupo de gente que sufre de baja autoestima —y a quienes el arte puede ayudar— es el de los depresivos. La depresión afecta a una de cada cinco personas residentes en Gran Bretaña en alguna etapa de sus vidas, y es notable la excesiva prescripción de drogas antidepresivas como Prozac y Seroxat. El 72 por ciento de los psiquiatras británicos dijo haber recetado más antidepresivos en 2004 de los que recetaba cinco años antes, y los efectos colaterales a largo plazo son preocupantes. Un proyecto desarrollado en las áreas Kirklees y Cal-

derdale de WestYorkshire promueve la lectura como alternativa a las drogas. Con la colaboración de siete biblioterapeutas se propone afianzar la autoestima de los pacientes mediante clínicas individuales de lecturas recomendadas, conversaciones informales sobre libros y lecturas grupales. Los pacientes son enviados por enfermeras psiquiátricas, visitadores médicos, trabajadores sociales y psiquiatras comunitarios. Como ocurre en los proyectos de "arte en la cárcel", los beneficiados tienen una sensación de autodescubrimiento. "Sacó afuera algo de mí, algo que no sabía que tenía", dijo un hombre de edad mediana que no había sido "muy lector" antes y había padecido depresión y paranoia severa durante muchos años. Comparada con la pintura y las artesanías que propone el proyecto de "arte en las cárceles", la lectura puede parecer pasiva, Pero en realidad es creativa, como bien lo explica el biblioterapeuta John Duffy: "La palabra escrita nos permite crear imágenes en la cabeza. El mismo libro, cualquiera sea, ofrece muchas cosas diferentes a las personas". Retomaré este punto en el Capítulo Siete.

En el Capítulo Uno afirmé que para averiguar qué es una obra de arte ya no necesitamos recurrir a los expertos y sabihondos del "mundillo artístico". Podemos decidirlo por nosotros mismos. El concepto de arte se ha extendido más allá del control o el permiso de nadie. Cualquier cosa puede ser arte si nosotros pensamos que lo es. En este capítulo he sugerido que la práctica del arte y las subvenciones a la misma también deben extenderse. No debemos conservarlo en "usinas" en las grandes ciudades sino diseminarlo por toda la comunidad. Todo niño de escuela debería tener la posibilidad de pintar, modelar, esculpir, bailar, actuar y ejecutar todos los instrumentos de la orquesta, para saber si encontrará en alguna de estas actividades tanta alegría, plenitud y autoestima como otros han encontrado. Por supuesto que será oneroso... muy pero muy oneroso. Pero las cárceles también lo son. Tal vez, si se hubiese gastado más dinero, se hubiese dedicado más esfuerzo e imaginación y hubiese habido más iniciativa gubernamental para la inclusión del arte en las escuelas y en la comunidad, las cárceles británicas no estarían hoy tan superpobladas. Quizá si el inexperto Arts Council hubiera decidido —en aquel momento crucial y absolutamente irrepetible de fines de la Segunda Guerra Mundial— que su misión era solventar el arte de y para la comuni-

dad, no el arte como reliquia de museo, toda la historia de la Gran Bretaña de posguerra y todos nuestros preconceptos acerca de qué es el arte habrían sido diferentes. La religión del arte empeora a la gente porque estimula el desprecio por quienes no expresan sensibilidad artística. Hoy sabemos que puede alimentar el mal más espantoso, un mal capaz de estremecer al planeta. Y es hora de que le demos al arte —en tanto disciplina activa— la oportunidad de hacernos mejores.

También deberíamos, si se me permite la sugerencia, girar el dial de la investigación artística y averiguar cómo el arte ha afectado y modificado las vidas de otros —no lo que piensan los críticos sobre tal o cual obra de arte, opinión necesariamente limitada al interés personal—. Desde Aristóteles los críticos han lanzado al ruedo sus teorías, pero rara vez han tomado en cuenta lo que siente y piensa el común de la gente acerca del arte, qué cosas le gustan, si acaso el arte ha modificado su manera de pensar y de comportarse. La historia del público y los lectores es un gran interrogante. Los estudios e investigaciones sobre el arte deben cambiar de dirección, mirar hacia afuera y —siguiendo el ejemplo de Laski y Bourdieu— investigar al público, no los textos. Deben vincularse con la sociología, la psicología y la salud pública, y crear un corpus de conocimiento sobre los efectos del arte en las personas. Hasta que eso no suceda, no podemos alegar que estamos tomando el arte en serio.

SEGUNDA PARTE

En defensa de la literatura

Capítulo Seis

LITERATURA E INTELIGENCIA CRÍTICA

Hasta el momento he cuestionado la existencia de valores absolutos. He argumentado que decir que algo es una obra de arte es expresar una opinión personal. No existe una categoría trascendental, ocupada por las "verdaderas obras de arte". En consecuencia, los debates acerca de si tal o cual objeto pertenece o no a esa categoría carecen de sentido. También he argumentado que, dado que no tenemos acceso a los estados mentales de otras personas, no tenemos manera de evaluarlos. Es un autoengaño imaginar que cuando entramos en contacto con lo que consideramos arte "verdadero" nuestros sentimientos son más valiosos que los sentimientos que otros experimentan ante el arte "bajo" o "falso" o mediante búsquedas que nosotros no consideraríamos en absoluto artísticas. Proclamar que nuestros sentimientos son, en un sentido absoluto, más valiosos que los de otras personas (en vez de pensar que son más valiosos sólo para nosotros) no tiene sentido y tampoco lo tendría aunque conociéramos al dedillo sus conciencias. En teoría, quizá sería posible demostrar que ciertas clases de arte mejoran o empeoran a la gente. Pero las evidencias —aunque buscadas con fervor— se han mostrado esquivas. Más allá de la dificultad de llegar a un acuerdo sobre los significados de "mejor" y "peor" en este contexto, psicólogos y educadores no encuentran conexiones confiables entre apreciación artística y comportamiento.

Si la situación de la estética es la que acabo de señalar, no difiere en mucho de la situación actual de la ética. Por supuesto que, como dije al comienzo de este libro, las cuestiones estéticas se resuelven

rápido (al menos para nuestra satisfacción personal) si creemos en un Dios o en varios dioses con intereses artísticos. Del mismo modo, la fe en un Dios que sanciona un código moral particular resuelve las cuestiones morales —al menos para el creyente—. No obstante, la perspectiva de este libro es secular, no religiosa, por lo que una vez eliminada la creencia en Dios las cuestiones morales y estéticas se pueden discutir *ad infinitum.* Por cierto, los interrogantes morales podrían definirse como preguntas sin respuesta. En consecuencia, no esperemos llegar a un acuerdo al respecto. En esto difieren de las preguntas científicas o matemáticas. En otras palabras, el desacuerdo es condición necesaria para la existencia de la ética como área de discurso. Basta pensar en polarizadores morales perennes como el aborto, la pena de muerte o la clonación humana para darse cuenta de que la esperanza de llegar a un "consenso" sobre estos temas es ilusoria y que sencillamente no hay "término medio": el feto se aborta o no se aborta, el criminal condenado vive o muere. La existencia de religiones diferentes con diferentes códigos morales contribuye a intensificar el desacuerdo sobre un amplio espectro de cuestiones éticas, como nos lo recordaron los acontecimientos del 11 de septiembre de 2001 y sus repercusiones globales.

Sin embargo, aunque por su misma naturaleza las cuestiones éticas son irresolubles, es inevitable tomar decisiones al respecto. Constantemente tomamos decisiones morales al tratar con otras personas en nuestra vida diaria, aunque —por surgir de nuestro aprendizaje cultural y nuestra crianza— puedan parecemos naturales e involuntarias. También es improbable que nos mantengamos neutrales sobre ciertos temas más lejanos a nuestra vida cotidiana: si la esclavitud o la prostitución infantil son mecanismos sociales deseables, si la democracia o la dictadura son sistemas políticos preferibles a otros o si habría que permitirles a las mujeres de otras culturas conducir autos o usar ropa occidental. Si bien no existe acuerdo global sobre estos temas —ni tampoco motivos para suponer que alguna vez existirá—, cada uno de nosotros debe decidir dónde está parado.Y tenemos que elegir en cuestiones estéticas, aunque no haya absolutos. Incluso elegir no interesarse por el arte es una opción. Aunque las preferencias entre las distintas artes y la definición de qué es una obra de arte son opciones personales, ello no significa que sean irrelevantes. Por el contra-

rio, al igual que las decisiones éticas, modelan nuestras vidas. Eso tampoco quiere decir que sean inalterables. Así como podemos abandonar o abrazar determinadas convicciones morales (por ejemplo en los casos de conversión religiosa), nuestras preferencias estéticas también pueden cambiar. El cambio puede ser súbito y drástico, como cuando escuchar a Bach le cambió la vida a J. M. Coetzee. O puede resultar del descubrimiento gradual y la persuasión con cuentagotas: proceso al que generalmente llamamos educación.

Este aspecto es vital para los padres y para todos aquellos a quienes los jóvenes acudan en busca de orientación. Si estamos convencidos de que nuestras vidas han sido enriquecidas por determinada actividad, artística o de otra clase, querremos asegurarnos de que nuestros hijos la compartan.Transmitirles nuestro entusiasmo ayuda, por supuesto. Pero convendría que nos interroguemos hasta descubrir qué es lo que valoramos de esa experiencia y, de ser posible, por qué lo valoramos —aunque más no sea para anticipar las preguntas de los escépticos jóvenes—. En lo que resta del libro intentaré defender el valor de la literatura, y en la mayoría de los casos tomaré ejemplos —aunque no de manera exclusiva— de la literatura inglesa, una rama del conocimiento que en los últimos años ha sido progresivamente desvalorizada en escuelas y universidades por considerársela un producto vergonzosamente anticuado en comparación con el estudio de los medios o la historia cultural. Para contrarrestar esta tendencia intentaré demostrar por qué la literatura es superior a las otras artes y hace cosas que éstas no pueden hacer. Si el lector considera que estas aspiraciones no son coherentes con el planteo relativista de la primera parte del libro, permítaseme insistir en que todos los juicios que se harán en esta parte —incluido el juicio de qué es "literatura"— son inevitablemente subjetivos. Mi definición de literatura es escribir aquello que quiero recordar no sólo por su contenido —uno podría querer recordar un manual de computadora— sino por sí mismo: esas palabras particulares en ese orden particular. Como toda crítica de arte o literaria, mis opiniones son autobiografía camuflada; surgen de toda una vida de encuentros con palabras y personas que en su mayoría me resultan demasiado complejos de descifrar. Quizá puedan persuadir a algunos de mis lectores —o a todos—, y francamente espero que lo hagan. Pero esto no demostrará que son verdaderas, sino

solamente que son persuasivas. No es posible hablar de verdad y falsedad salvo que haya pruebas al canto, y si hay pruebas al canto la persuasión es innecesaria.

Lo primero que diré a favor de la literatura es que, a diferencia de las otras artes, puede autocriticarse. Una pieza musical puede parodiar a otras, y una pintura caricaturizar a las de su clase. Pero esto no expresa un rechazo absoluto de la música o la pintura. La literatura, sin embargo, puede rechazar por completo a la literatura y en este aspecto es más poderosa y autoconsciente que cualquier otro arte. Tomemos un ejemplo de *¿Qué es literatura?,* de Jean-Paul Sartre.

> Debemos tener presente que la mayoría de los críticos son hombres que no han tenido mucha suerte y que, justo cuando estaban por caer en la desesperación, encontraron un trabajo tranquilo como guardianes de cementerio. Sabe Dios si los cementerios son apacibles; pero una cosa es segura: ningún cementerio es más alegre que una biblioteca. Los muertos están allí; lo único que han hecho es escribir. Desde hace tiempo están limpios del pecado de vivir, y sus vidas sólo se conocen a través de otros libros que otros muertos han escrito sobre ellos. [...] Los alborotadores han desaparecido del mapa; lo único que queda son esos pequeños ataúdes ordenados sobre estantes a lo largo de interminables paredes como urnas en un palomar. El crítico vive mal; su esposa no lo valora como debería; sus hijos son ingratos; nunca llega al primero de mes con algo de dinero en los bolsillos. Pero siempre puede entrar en su biblioteca, sacar un libro del estante y abrirlo. Del libro emana un leve olor a encierro, y así comienza la extraña operación que el crítico ha dado en llamar lectura. [...] Escrito por un muerto acerca de cosas muertas, el libro ya no tiene lugar en esta tierra; no habla de nada que nos interese directamente. Abandonado a su suerte, se marchita y desfallece; sólo quedan manchas de tinta sobre papeles enmohecidos. Y cuando el crítico reanima esas manchas, cuando las convierte en letras y en palabras, ellas le hablan de pasiones que él no siente, de estallidos de furia sin objeto, de miedos y esperanzas muertos.

El lector acaso pensará, con toda razón, que Sartre no está siendo justo. Su "crítico" es una construcción satírica, y la esposa regañona y los hijos desamorados (uno de ellos jorobado, se deduce de la

ficción sartreana) son por completo ajenos al tema que supuestamente lo ocupa. Pero aquí no se trata de justicia. Sartre está usando todas las armas de la literatura contra la literatura misma. Proclama que la literatura del pasado está muerta, es irrelevante y sólo les interesa a los perdedores, y lo hace con tanta convicción como cualquier borrachín de tertulia o docente idealista moderno... aunque con más inteligencia e ingenio, por supuesto.

Sartre no está solo en su gesta. Los escritores rechazan a la escritura y a la lectura de muchas maneras diferentes y por toda clase de motivos. En *El paraíso recuperado, John* Milton pone en boca del Hijo de Dios su rechazo por los libros: una autoridad difícil de contradecir. La escena transcurre en un descampado donde Satanás tienta a Jesús con distintas cosas: entre ellas, el conocimiento de todo lo que han escrito los filósofos antiguos. Jesús, un ignoto muchachito de Belén, se transformará, con un solo golpe de la varita mágica de Satán, en una biblioteca ambulante. Pero, como es Jesús, rechaza serenamente la propuesta de Satán.

> [...] muchos libros
> han dicho los hombres sabios que son cansadores; aquel que lee
> sin cesar y no lleva a su lectura
> un espíritu o un juicio igual o superior
> (y lo que lleva, lo que necesita busca en otra parte),
> permanece en la incertidumbre y la inquietud,
> versado en libros y vacío de sí.
> [iv, 321-327]

Entonces... leer no nos hace ningún bien, a menos que tengamos un espíritu y un juicio iguales o superiores a los libros que leemos. Y si ya los tenemos, no necesitamos leer libros. En conclusión: leer es perjudicial o en todo caso innecesario. Milton, por supuesto, leyó vorazmente hasta que se quedó ciego, y Sartre era adicto a la lectura. Esta incoherencia o autocontradicción no es una falla que debamos "deconstruir" para luego ponernos a cacarear junto a los restos sino una condición natural del despiadado poder del arte que practican —la literatura—, un arte que no sólo produce deleite como la música o la pintura sino que también lo cuestiona todo, incluyéndose a sí

mismo. Un tercer ejemplo —hay muchos— podría venir de Wordsworth:

¡Libros! qué torpe e interminable contienda;
¡Ven, escucha el jilguero de los bosques,
qué dulce es su música! Juro por mi vida
que hay más sabiduría en él.

¡Y escucha! ¡Qué alegre canta el tordo!
Tampoco él es un predicador mediano:
Adéntrate en la luz de las cosas,
deja que la Naturaleza sea tu maestra.

Ella tiene un mundo de riqueza a nuestra disposición,
bendice nuestras mentes y nuestros corazones;
sabiduría espontánea que prodiga la salud,
verdad que prodiga la alegría.

Un bosque en primavera
puede enseñarte más del hombre,
del bien y el mal morales,
que todos los sabios.

Dulce es el saber que da la Naturaleza;
nuestro intelecto entrometido
deforma las bellas formas de las cosas:
asesinamos para disecar.

Basta de Ciencia y de Arte;
cierra esas hojas yertas;
ven, y trae contigo un corazón
capaz de mirar y recibir.

Contra lo que podría esperarse, este poema contra los libros fue publicado en un libro. Pero eso sólo indica que Wordsworth no se ceñía a una visión coherente del mundo. El poema habla de salir a la vida. Leídos al descuido, sus ritmos alegres y festivos hasta podrían

oscurecer el asombroso postulado educativo que conllevan: el solo hecho de estar en un bosque en primavera y oír cantar a los pájaros es una enseñanza, no ornitológica ni botánica sino moral. Puede enseñarnos más sobre el bien y el mal que cualquier cosa que se haya escrito acerca del tema. Wordsworth hablaba en serio y en verdad creía que "cada flor / goza del aire que respira". Ser uno con la naturaleza, entre hojas no yertas, era una plegaria para él; y en tanto plegaria, no necesitaba libros y ni siquiera palabras para realizar su obra transformadora.

La literatura no sólo es el único arte capaz de criticarse a sí mismo; es el único arte que puede criticar cualquier cosa porque es el único arte capaz de razonar. Por supuesto que las pinturas pueden expresar críticas implícitas —"En la puerta de Calais" de Hogarth o "El trabajo" de Ford Madox Brown—. Pero no pueden hacer una crítica coherente. Están limitadas por lo indecible. La ópera y el cine pueden criticar, pero sólo porque le roban palabras a la literatura, palabras que les permiten acceder al mundo racional. Cuando la literatura critica otras artes suele poner la mira en su irracionalidad. La inexpresiva y lavada descripción que hace Tolstoi de una ópera en *Guerra y paz* es un ejemplo clásico:

> Lisos tablones componían el centro del escenario, a los costados se erguían telas pintadas que representaban árboles, y en el fondo había un paño estirado sobre listones de madera. En el medio del escenario estaban sentadas unas jovencitas de corsés rojos y enaguas blancas. Una muchacha muy gorda, con un vestido de seda blanca, estaba sentada sola en un banco bajo, a cuyas espaldas había pegado un pedazo de cartón verde. Todas cantaban algo. Cuando terminó el canto coral una joven de blanco avanzó hacia la caja del apuntador y un hombre de piernas fornidas enfundadas en calzas de seda, con una pluma en el sombrero y una daga en la cintura, corrió hacia ella y empezó a cantar y a agitar los brazos.

Y así *ad injlnitum.* La música ha sido desde siempre el arte que poetas y escritores han considerado más irracional. Ahora sabemos —cosa que los escritores del pasado no sabían— que el lenguaje y la música afectan distintos hemisferios del cerebro: la música, el hemis-

ferio derecho; el lenguaje, el izquierdo. Pero, más allá de este nuevo conocimiento, la antipatía entre estas dos artes se ha hecho sentir. En un poema en latín dirigido a su padre, que era músico, Milton se queja de que —a menos que se la utilice para acompañar palabras— la música tiene tan poco sentido como el canto de los pájaros. En sí misma es inane y vacía de sentido *("inane [...] sensusque vacans").* No compromete la razón, y para Milton la razón vincula al hombre con Dios. (Cabe señalar que el propio Milton era un instrumentista dotado, pero la facultad autocrítica de la literatura también ha llegado hasta aquí.) Settembrini —el filósofo de *La montaña mágica,* de Thomas Mann— desprecia la música por motivos parecidos. La considera "irresponsable" e "inexpresiva". Las palabras, en cambio, son "el resplandeciente arado del progreso". Pueden producir cambios políticos. Pero la música no. "Dejemos a la música desempeñar su papel más bajo; no hará más que inflamar las emociones, cuando lo que debe interesarnos es despertar la razón." Mann tenía un profundo interés por la música. Pero eso no quiere decir que Settembrini haya sido un mal chiste. Es un personaje que ofrece un punto de vista alternativo y continúa el incesante cuestionamiento de las opiniones de que está hecha la literatura.

También se ha escrito mucho en loor de la música, por supuesto, como nos lo recuerdan los raptos del bloomsburiano E. M. Forster en *Howards End* ("Nadie pondrá en duda que la *Quinta Sinfonía* de Beethoven es el ruido más sublime que ha penetrado jamás el oído del hombre"). Por cierto, para algunos escritores es precisamente la falta de significado lo que hace que la música sea buena. El significado limita. Significar una cosa es excluir todo el resto. Pero la música deja a sus oyentes en libertad de crear sus propios significados mientras la escuchan. Como vimos en el Capítulo Tres, numerosas encuestas han revelado que la misma pieza musical estimulaba toda clase de líneas de pensamiento diferentes en la audiencia. Forster, por ejemplo, piensa que la *Quinta* de Beethoven trata de duendes, como lo revela *Howards End.* Como la música se adapta a sus pensamientos, los oyentes sienten que también expresa sus emociones. El novelista DBC Pierre recuerda que esa adaptabilidad intrínseca propia de la música una vez le salvó la vida. En franca bancarrota, esquivando cartas documento y sumido en la más honda depresión, estaba al borde del suici-

dio cuando, una noche, escuchó una sinfonía por radio. Cree que era la *Sinfonía N° 2* de Howard Hanson, "El Romántico":

> Comprendí que la música expresaba mis sentimientos. Quedé pasmado y pude escuchar hasta el menor detalle de mi torbellino interior en la sinfonía. La música expresaba turbulencia, contradicción, confusión, miedo y la conquista última de las oscuras planicies de la psiquis y el alma. Proclamaba que la miseria era un aspecto de la vida y me instaba a acercarme a ella, parecía decirme que el conflicto era una cosa dulce y humana, un conjunto de acertijos de múltiples texturas que no necesitaba nada, salvo un sistema nervioso que funcionara.

Y no se mató.

La literatura inglesa no ofrece demasiados ejemplos de veneración del arte al estilo místico hitleriano. Es cierto que las famosas exaltaciones de Walter Pater ante la "Mona Lisa" reflejan la presencia de este mal ya hacia fines del siglo XIX. Pero la señora Wititterly en el *Nicholas Nickleby* de Dickens representa el habitual escepticismo de la literatura respecto de estos devaneos. Postrada en su sofá, la señora Wititterly es una mártir de la sensibilidad. Tiene tal entusiasmo —explica su esposo— por la ópera, el teatro y las bellas artes que ha perdido la fuerza en las piernas. Los médicos han diagnosticado que sufre de un exceso de alma. La misma sospecha respecto del arte —y de sus efluvios enaltecedores sobre el ego— insufla algunos poemas de Browning. Browning sabía más de arte que casi cualquier otro escritor del siglo XIX, pero casi siempre lo asociaba con la angustia y el crimen. Sus nobles italianos exudan malignidad como si de líquido de frenos se tratara, y no obstante su munificencia solventa las obras maestras del alto Renacimiento. El duque de "Mi última duquesa" muestra el retrato de su difunta esposa a un visitante y —amparado por la jerarquía aristocrática que impedirá la intervención de la justicia— revela al pasar que la ha asesinado. No porque la infeliz hubiera cometido alguna falta sino porque "era de sonrisa fácil". Sonreía y era cortés con sus inferiores sociales:

como si igualara
mi rango de un nombre de novecientos años
con el rango de cualquiera [...]
Oh, señor, sonreía, sin duda,
cada vez que pasaba junto a ella; ¿pero acaso alguien pasaba
sin recibir la misma sonrisa? La cuestión pasó de castaño oscuro;
di órdenes; y todas las sonrisas desaparecieron.
Aquí la tiene
como si estuviera viva.

Browning pretende mostrarnos la ironía de "como si estuviera viva": una ironía dirigida a los que prefieren la morbidez del arte a la vida. Al salir del aposento, el duque señala otra atesorada pieza mórbida:

Mirad este Neptuno, sin embargo,
domando un caballo de mar, de por sí una rareza,
que Claus de Innsbruck ha vaciado en bronce para mí.

El bronce —utilizado para describir a un ser sobrehumano que somete a la naturaleza— revela las preferencias del duque. Browning no se hubiera sorprendido ante Hitler. Muestra repetidamente cómo el arte destruye hasta la médula a su adorador humano y deja en su lugar un monstruo. Mientras proyecta la ornamentación de su tumba en la iglesia de Saint Praxed, su obispo combina veneración por el arte y crueldad, santidad y racismo, cristianismo y paganismo, impotencia y lujuria en una sola amalgama ponzoñosa:

Algún bulto, ah Dios, de lapislázuli,
Grande como una cabeza de judío cortada por el cogote,
Azul como una vena del seno de la Madonna [...]
Saint Praxed en la gloria, y un Pan
Listo para arrancarle el último velo a la ninfa,
y Moisés con las tablas [...]

El obispo suscribe de todo corazón el ideal steineriano de inmortalidad —el poder del arte de sobrevivir a la vida— y nos pone la carne de gallina.

Sólo la literatura puede criticar, entonces. Más aún, sólo la literatura puede moralizar. Esto despierta desconfianza. La literatura, nos aconsejan, debe mostrar, no decir. Debe operar oblicuamente, a través de la narrativa. Es como decir que Cristo tendría que haberse limitado a las parábolas —el buen samaritano, el hijo pródigo— en vez de anunciar, sin pelos en la lengua, que era más fácil para un camello pasar por el ojo de una aguja que para un rico entrar en el reino de los cielos. Sin embargo, Cristo utilizó ambos modos del discurso. Y la literatura hace lo mismo. Nuestra hambre de narración es comprensible. Las narraciones nos permiten escapar por un rato de la narrativa de nuestra propia vida —a la que estamos condenados—. Pero la narración, a diferencia de la capacidad moralizadora, no es exclusiva de la literatura. La danza puede representar una narración, pero no comentarla como la literatura. Y es cuando comienza a comentar que la literatura moraliza.

En el resto del capítulo veremos de qué maneras la literatura moraliza, y hasta qué punto su tarea moralizadora es diversa y contradictoria. Para ilustrar la diversidad tomaré varios pares de escritores de distintos períodos históricos, a partir del siglo XVII. También podría comenzar antes. La Edad Media ofrece ejemplos tentadores. En el "Cuento del perdonador" de Chaucer tres jóvenes borrachos, al enterarse de que uno de sus amigos ha muerto, juran que buscarán a la Muerte y la matarán. Todos acaban muertos, por supuesto. Con su ridicula avalancha de soluciones simples y violentas, este cuento podría leerse como una sátira de los Estados Unidos de George Bush y su "Guerra contra el Terror"... sólo que escrita un siglo antes del descubrimiento de América. Pero moralizar estaba tan ligado al cristianismo en la Edad Media que casi no existía como forma separada. El redescubrimiento del escepticismo clásico y el interés por la observación científica de fines del siglo XVI hicieron del moralizar un renovado desafío. El escepticismo intenta convencernos de que no podemos conocer nada porque estamos atrapados en nuestra propia subjetividad. John Donne, escribiéndole a un amigo, cavila al respecto mientras analiza la diferencia entre las enfermedades del cuerpo y las de la mente. Las enfermedades corporales, razona, pueden ser entendidas al menos en parte. Los médicos pueden observar y diagnosticar. Saben cómo es un cuerpo sano y pueden reconocer su mal funcionamiento.

> Pero para las enfermedades de la mente no hay criterio, no hay canon, no hay regla, porque nuestro propio gusto y aprehensión e interpretación deberían ser el único juez, y ésa es la enfermedad misma.

Para poder echarle un vistazo a nuestra propia mente y hacer un diagnóstico adecuado, razona Donne, tendríamos que salimos de ella... y eso es imposible. El instrumento que debemos usar para explorar la mente ya está parcializado, porque es la mente misma.

Es una manera saludable de recordarles a los críticos de literatura y otras artes que sus preferencias no se relacionan con ninguna "verdad" objetiva. Del mismo modo, las piezas moralizadoras que analizaré en esta sección (y, para el caso, todos los ejemplos literarios que cito en esta parte del libro) son las que me gustan a mí. No es sorprendente que coincidan, como la cita de Donne, con algunas de las posiciones defendidas en la primera parte del libro. La inaccesibilidad a las mentes de las otras personas, por ejemplo, ya fue expresada a principios del siglo XVII por SirThomas Browne en *Religio Medid,* junto con la admisión de que la verdad objetiva es imposible

> Ningún hombre puede censurar o condenar justamente a otro, porque ningún hombre conoce verdaderamente a otro. Esto percibo en mí, porque estoy sumido en la oscuridad para el resto del mundo, y mis amigos más cercanos sólo pueden verme a través de una nube. [...] Además, ningún hombre puede juzgar a otro porque ningún hombre se conoce a sí mismo; porque censuramos a otros que no concuerdan con ese ánimo que imaginamos loable en nosotros mismos, y encomiamos a otros por ese aspecto en que parecen cuadrar y aquiescer con nosotros. De modo que, en conclusión, todo esto no es otra cosa que lo que todos nosotros condenamos: puro amor propio.

Browne cree tener un yo oculto hasta para sus amigos, y en consecuencia cree que a los demás les ocurre lo mismo. Era un médico ignoto residente en Norwich cuyas meditaciones derivaban en parte de Bacon, quien, como Montaigne en Francia y aproximadamente en la misma época, llevó el moralismo hacia regiones más tolerantes e inició una nueva etapa en el pensamiento humano. Escuchemos a Bacon desacreditar la venganza en su ensayo "De la venganza":

> No hay hombre que obre mal por el mal mismo, sino para ganarse algún beneficio, o placer, u honor, o cosa semejante. ¿Entonces por qué habría yo de enojarme con un hombre que se ama más a sí mismo de lo que me ama a mí? Y si algún hombre obrara mal por causa de su mala naturaleza sería como la espina o como la zarza, que pinchan y arañan porque no pueden hacer otra cosa.

Esto no es cristiano (aunque Bacon lo era, por supuesto). Para el cristianismo los hombres no deben amarse a sí mismos más que a otros, y tienen libre albedrío para decidir obrar mal o no hacerlo. No son como espinas o zarzas. La alusión de Bacon a las especies botánicas es una típica reflexión de científico y anticipa el determinismo genético. Si bien llega a las mismas conclusiones sobre la venganza que el cristianismo (la condena), toma un camino muy diferente. Nada de instarnos a poner la otra mejilla y amarnos los unos a los otros. Más bien la observación serena y desilusionada de un filósofo sobre los animales que lo rodean.

Browne no alcanza en ningún momento la serenidad de Bacon porque está desgarrado entre pares de opuestos: ciencia y religión, razón y trascendencia. "Amo perderme en el misterio", admite, "seguir a mi razón hasta un *Oh altitudo"*. Pero sus contradicciones contribuyen a la reevaluación constante, que es el proceso mismo de la literatura. Browne es muy humano, se felicita por su modestia y adopta un estilo grandilocuente para dar más peso a sus dichos. Pero, en una época de persecuciones religiosas, su tolerancia era verdaderamente admirable. Por ejemplo, no comparte el desprecio por la idolatría papista que consume a sus coetáneos protestantes:

> Me cortaría el brazo antes de romper la ventana de una iglesia, y tampoco mancharía voluntariamente la memoria de un santo o un mártir. [...] Los infructuosos viajes de los peregrinos no me provocan risa sino pena. [...] He derramado abundantes lágrimas durante una procesión solemne mientras mis compañeros, ciegos de oposición y prejuicio, caían en accesos de risa y de burla.

En este caso impera el respeto por la sensibilidad de los otros y algo más: la respuesta hacia lo espiritual, como quiera que se manifies-

te. Ése es uno de los motivos de su tolerancia. El otro es la ciencia, que a su entender lo eleva por encima de los gustos y disgustos comunes, por ejemplo en cuestiones de dieta:

> No me asombran los franceses con sus platos de ranas, caracoles y renacuajos, ni los judíos que comen langostas y saltamontes, sino que, estando entre ellos, como lo que ellos comen y encuentro que va tan bien con mi estómago como con el de ellos. Podría digerir una ensalada cosechada en el patío de una iglesia o en un jardín. La presencia de una serpiente, un escorpión, un lagarto o una salamandra no me sobresalta. Ante la visión de un sapo o una culebra, no encuentro en mí deseo alguno de matarlos a pedradas.

Pura racionalidad científica. Si bien es cierto que, para nuestros parámetros, Browne no sabía mucho de ciencia. La mayoría de sus ideas eran erradas, incluso en su propia especialidad: la embriología. Sin embargo, no son sus aciertos o equivocaciones los que hacen a un científico. Es su respeto por las pruebas y evidencias y su falta de prejuicios. Browne poseía estas dos cualidades en grado inusual para su época, y de ellas aprendió el beneficio de la duda:

> Jamás podría escindirme de otro hombre por una diferencia de opinión, ni tampoco enfurecerme porque sus juicios no concuerdan con los míos, siendo que quizá, dentro de unos días, yo mismo podría disentir con mis propias opiniones.

Esto suena más a Montaigne que a Bacon (aunque Browne dijo no haber leído los *Ensayos* de Montaigne antes de haber escrito su *Religio)*. Sin embargo, es comparable con "De la venganza" porque moraliza contra el hecho de moralizar. Favorece la incertidumbre por sobre las casi siempre férreas convicciones moralizadoras.

La revolución científica que Bacon había iniciado alcanzó su punto culminante en el siglo XVIII, cuando entró en vigencia la nueva idea de progreso humano. Sin embargo, los dos moralistas más destacados del siglo, Jonathan Swift y Samuel Johnson, no se dejaron impresionar por estos adelantos. El *Rasselas* de Johnson, escrito en una semana para pagar el entierro de su madre, es —como el *Cándido* de

Voltaire, publicado ese mismo año— una advertencia contra el optimismo. Está dirigido a "Vosotros que escucháis crédulos los susurros de la imaginación y perseguís con ahínco los fantasmas de la esperanza". El héroe de la fábula, Rasselas, es un príncipe de Abisinia que, como otros príncipes abisinios desde tiempo inmemorial, está a obligado a morar, mientras viva su padre, en un "valle feliz" apartado del mundo. Pero Rasselas se las ingenia para escapar en compañía de su hermana Nekayah, su doncella Pekuah y el anciano filósofo Imlac. Recorren el mundo en busca de alguien que sea verdaderamente feliz porque quieren aprender a ser felices. Y en tanto andar sufren una seguidilla de decepciones. Se topan con unos pastores de rebaños que viven en la más absoluta y bucólica sencillez e, imaginando que deben ser felices, se ponen a conversar con ellos. Pronto descubren que "los carcomen el descontento y una estúpida malevolencia" hacia los ricos, para cuyos lujos y pompas trabajan de sol a sol. Visitan a un renombrado filósofo y éste les revela que a la felicidad se llega por el camino de la verdad y la razón, que son eternas y elevan la mente humana por encima de los accidentes y las pasiones. Hondamente impresionados por la sabiduría del hombre, van a visitarlo por segunda vez... pero lo encuentran acongojado y se enteran de que su única hija acaba de morir. Rasselas le aconseja recurrir a la verdad y la razón, pero sus palabras no son bien recibidas. "¿Qué consuelo —dijo el doliente padre— pueden ofrecerme la verdad y la razón? ¿Para qué pueden servirme ahora, excepto para decirme que no recuperaré a mi hija?" Los desalentados viajeros se^jiezclan con la alta sociedad, frecuentan espléndidos bailes y reuniones, y durante un tiempo Rasselas siente que el mundo rebosa placer y benevolencia. Dondequiera que va encuentra alegría y amabilidad,"el canto de la dicha o la risa de la despreocupación". No obstante, en su fuero íntimo se siente inquieto e insatisfecho y confía su angustia al sagaz Imlac, quien le confirma que no es el único.

> "Cualquier hombre", dijo Imlac,"puede, examinando su propia mente, adivinar qué ocurre en la mente de otros. Cuando sientes que tu propia alegría es falsa, tarde o temprano sospecharás que la de tus compañeros tampoco es sincera. La envidia sienípre es recíproca. Estamos convencidos desde hace tiempo de que la felicidad es imposible de

> encontrar, pero creemos que otros la poseen para mantener viva la esperanza de obtenerla".

Imlac habla de "adivinar" y "sospechar", no de "saber", lo que nos recuerda la advertencia de SirThomas Browne de que no podemos conocer la mente de otras personas. A pesar de todo, los viajeros deciden que saben lo suficiente como para abandonar su búsqueda y regresan, más sabios, al valle feliz.

Johnson enseña resignación. "La vida humana es un estado en el que hay mucho que soportar, y poco que disfrutar." Destruye de un plumazo la ilusión de que si tenemos suerte, o trabajamos mucho, o tenemos un límite de crédito lo bastante alto, o compramos un automóvil nuevo o una segunda casa encontraremos la felicidad. Según Johnson, la vida no es así. Un bien desplaza al otro. "La naturaleza muestra sus dones en la mano derecha y en la mano izquierda", comprende un buen día la princesa Nekayah. "Cuando nos acercamos a una, nos alejamos de la otra." Esta es una lección que debido a nuestro poder y nuestra solvencia económica tendemos a olvidar, aunque calza como anillo al dedo a nuestra época. Por ejemplo, no es posible dejar a la esposa por otra mujer y esperar que los hijos no se sientan inseguros y poco queridos. No es posible ser una madre fértil rodeada de crios saltarines y tener una carrera profesional descollante. No es posible educar a alumnos de coeficiente intelectual inferior al promedio junto a alumnos brillantes y talentosos sin que se sientan humillados y molesten en clase. No es posible construir casas en el campo y seguir teniendo campo. No es posible derrocar el gobierno de otra nación y no despertar el odio perenne de los vencidos. Aunque ninguno de estos dilemas le atañe, *Rasselas* contribuye a esclarecerlos. Es uno de los libros más sabios que se han escrito, y se puede leer en una tarde.

Sin embargo, el moralismo literario no sólo moraliza. Además discrepa y argumenta. El contraste entre Johnson y Swift es un buen ejemplo. Swift es más furibundo y su mente es un hervidero de imágenes que Johnson hubiera considerado repugnantes. La facultad de razonar es importante para ambos. Pero significa distintas cosas para cada uno. Como hemos visto, el desconsolado filósofo de Johnson nos enseña que la razón no puede protegernos del sufrimiento. Hay

mucho que soportar en la vida. La razón no puede modificar eso. Es impotente frente al desastre. Swift no piensa lo mismo. En el cuarto libro de *Los viajes de Gulliver* el protagonista se encamina a la tierra de los Houyhnhnm, unos caballos parlantes. Los Houyhnhnm son seres perfectamente racionales, y su raciocinio ha alcanzado un nivel tan alto que los protege contra las calamidades de la vida. No sienten pesar ni enojo y no tienen miedo de la muerte. Pero tampoco sienten amor, al menos como nosotros lo entendemos. Su idioma ni siquiera tiene una palabra que signifique "amor". Eligen sus parejas por motivos puramente racionales, por ejemplo para evitar que la raza degenere. No sienten afecto por sus potrillitos a menos que sean lo suficientemente virtuosos como para merecerlo. Una vez que han producido un vastago de cada sexo, dejan de cohabitar. Si tienen dos hijos del mismo sexo, hacen un trueque con otra pareja que tenga hijos del sexo opuesto para alcanzar el equilibrio familiar. Swift no nos muestra la impotencia de la razón como el desconsolado filósofo de Johnson, sino su incompatibilidad con las cosas que valoramos más profundamente, como el amor conyugal y el amor hacia los hijos. Es imposible saber si, para Swift, sus Houyhnhnm representaban un ideal de vida, y es inútil discutir al respecto. Quizás unas veces pensaba que sí, y otras que no. Lo que importa es su intento de configurar una racionalidad perfecta. Ningún otro arte podría hacerlo, excepto la literatura.

La razón significa cosas diferentes para Johnson y Swift porque ambos ven diferentes alternativas a la razón. Para Johnson la alternativa es la imaginación, que hoy consideramos admirable pero él asociaba a la locura. Los viajeros del *Rasselas* se cruzan con un astrónomo que parece un hombre normal y feliz. Pero, cuando llegan a conocerlo un poco, se dan £uenta de que está loco. Cree tener la responsabilidad de controlar el clima... es decir que padece lo que los psicólogos llaman un complejo de sabio, una estrategia que emplean los locos para superar sus sentimientos de inadecuación. Para Imlac es un ejemplo de un peligro que nos amenaza a todos:

> De las incertidumbres de nuestro presente estado, la más espantosa y alarmante es la incerteza de la continuidad de la razón. [...] No hay hombre cuya imaginación alguna vez no predomine sobre su razón [...] y lo obligue a esperar o temer más allá de los límites de la sana pro-

habilidad. El predominio de la fantasía sobre la razón revela siempre un grado de insania.

Para Swift, en cambio, la alternativa a la razón no es la insania sino la lujuria, la bestialidad, la pasión y todos los otros rasgos humanos que los Houyhnhnm han desterrado. Los Yahoo —a quienes los Houyhnhnm usan como animales de carga y que son simplemente seres humanos feos, depravados y sin ropas— encarnan esos rasgos. Estas criaturas pendencieras y simiescas viven en manadas, cada una dominada por un Yahoo alfa, y la descripción de su comportamiento está basada en la punzante observación de la sociedad humana que caracteriza a Jonathan Swift. El Yahoo alfa, nos dice, designa a un favorito cuyo deber es "lamer los pies y las posaderas de su amo, y conducir a las Yahoo hembras a su perrera". Cuando el favorito cae en desgracia o es despedido, su sucesor y todos los otros Yahoo del distrito "llegan en manada y lo cubren de excrementos de los pies a la cabeza". A nosotros nos resulta más fácil que a Swift explicar las similitudes entre estos hábitos de los Yahoo y el comportamiento humano porque vivimos en la era posdarwiniana. Sabemos que no somos una especie favorecida por la divinidad, sino apenas una rama de la familia de los grandes simios que comparte el 98,5 por ciento de su ADN con los chimpancés. Swift no lo sabía. Simplemente vio que actuamos como monos de gran tramaño.

Su racionalidad también le permitió analizar los devenires culturales humanos y calificarlos de absurdos. Bastó un simple cambio de escala. En Liliput los seres humanos miden apenas unos centímetros, por lo que sus políticas, intrigas, ceremonias y aparatos de guerra le causan risa a Gulliver... las pretensiones de una raza de enanos de jardín. En Brobdingnag, habitada por gigantes, Gulliver tiene el tamaño de un liliputiense y sus fervorosos panegíricos de la cultura europea son escuchados con incredulidad y desdén por el rey. Qué cosa despreciable es la grandeza humana, observa el monarca, si puede ser imitada por "insectos tan diminutos". Coloca a Gulliver sobre la palma de su mano y le pregunta, rugiendo de risa, si es Whig o Tory. La entusiasta descripción de Gulliver de los efectos de la pólvora y su ofrecimiento de enseñarle a fabricar cañones al rey despiertan horror y rechazo. "Lo azoraba que una criatura impotente y

rastrera como yo (ésas fueron sus palabras) pudiese concebir ideas tan inhumanas." El veredicto del rey de Brobdingnag sobre la civilización occidental no es, en absoluto, el que Gulliver hubiera esperado: "No puedo sino pensar que la masa de tus congéneres es la más perniciosa raza de gusanillos odiosos que la naturaleza ha tenido que soportar que se arrastren sobre la superficie de la tierra". Bacon afirmó que los hombres carentes de bondad eran "gusanos". Pero nadie antes de Swift empujó tan enérgicamente a la raza humana hacia el camino del autoconocimiento; y ningún arte podría haberlo logrado... excepto la literatura.

La lectura conjunta de Swift y Johnson activa el debate moral que la literatura conduce. Lo mismo que la lectura conjunta, dentro del período romántico, de Wordsworth y Jane Austen. Las figuras centrales del universo moral de Wordsworth —el anciano mendigo de Cumberland, Margaret en "La casa en ruinas" o Betty y su hijo idiota— no serían admitidas jamás en una novela de Austen. Esa clase de personas están excluidas de su conocimiento y sus intereses, y las cualidades humanas que Wordsworth más atesora son las que más desconfianza inspiran a Austen. En su poema "Michael",Wordsworth habla de un pastor de Grasmere cuyo hijo, Luke, va a buscar fortuna a la ciudad, cae en una vida disoluta y, abrumado por la ignominia y la vergüenza, busca "un lugar donde esconderse allende los mares". Michael está consumido por la pena. Todavía va, de vez en cuando, al establo a medio hacer que Luke y él habían comenzado a construir antes de que el joven se marchara. La gente que pasa por allí lo ve*entado, perdido en sus pensamientos, con su viejo perro a los pies:

> [...] y todos dan fe de que
> un día tras otro acudía a ese lugar
> y jamás levantaba una sola piedra.

Pero Wordsworth señala que Michael no se ha dejado destruir por el desastre que lo abruma. Sigue haciendo su trabajo de pastor, y puede hacerlo porque el amor lo sostiene:

> Hay consuelo en la fuerza del amor;
> él todo lo hace soportable, lo que de otro modo
> trastornaría el cerebro, o rompería el corazón.

Comparemos este pasaje con la escena de *Persuasión,* de Jane Austen, en que los Musgrove lamentan la pérdida de su hijo Richard, quien se alistó en la armada y murió en alta mar. Por la causa que lo motiva y por lo prolongado, el sufrimiento del matrimonio es similar al de Michael. Pero la aspereza de Austen es marcadamente anti-wordsworthiana:

> La circunstancia real de este patético fragmento de historia familiar era que los Musgrove habían tenido la mala suerte de engendrar un hijo problemático e irrecuperable, y la buena suerte de perderlo antes de que cumpliera los veintiún años; que lo habían enviado al mar porque había sido estúpido e indomeñable en tierra; que a su familia él siempre le había importado poco y nada, aunque tanto como merecía; rara vez hablaban de él, y menos aún lamentaban su pérdida.

El duelo de los Musgrove es repugnante e irracional. La señora Musgrove tiene sobrepeso y sus "grandes, gordos suspiros" por la muerte de su hijo despiertan el sentido del ridículo de Austen. Temiendo que esto pueda desagradar a sus lectores de corazón tierno, Austen defiende su derecho a burlarse. Admite que no hay motivo alguno por el que la gente gorda no pueda suspirar y lamentarse. Pero insiste en que "no les sienta bien". La conjunción de obesidad y llanto es algo "que la razón apadrinará en vano, que el gusto no puede tolerar, y de lo que el ridículo se adueñará". Entonces está muy bien reírse de una madre que llora por su hijo... siempre y cuando sea gorda.

En estos episodios contrastantes Wordsworth y Austen representan, respectivamente, el corazón y la cabeza. Austen reacciona como un Houyhnhnm (aunque un Houyhnhnm no se hubiera reído). Su insensibilidad puede desconcertarnos, pero tiene a la razón de su parte. El pobre difunto Dick Musgrove era un inservible. Sin embargo, el conocimiento de Wordsworth de que "hay consuelo en la fuerza del amor" escapa a la órbita de Austen. Y tal vez escapa a la nuestra.

Porque no está claro lo que quiere decir Wordsworth. Podría pensarse que la fuerza del amor de Michael hace que la pérdida de Luke sea *menos* soportable, más dolorosamente inolvidable. No obstante, Wordsworth dice exactamente lo contrario. Este es uno de los grandes momentos wordsworthianos y nos dice que el amor tiene fuerza por derecho propio, más allá de que esté justificado o no o de que sea rechazado, y que sostiene el corazón y la mente cuando la razón ya no puede hacer nada. Pero para Austen el amor y la razón deben ir juntos... y en sus novelas la razón casi siempre va de la mano del dinero. En *Sensatez y sentimientos,* por ejemplo, Elinor y Edward "no estaban, ninguno de los dos, lo suficientemente enamorados como para pensar que trescientas cincuenta libras al año podrían brindarles todas las comodidades de la vida". Muy sabio y respetable por parte de ambos, colegimos.

La comparación con Wordsworth no pretende descalificar a Austen. Ella puede enseñarnos a pensar precisamente porque no se zambulle de cabeza en los abismos sentimentales de Wordsworth. Ningún otro escritor ha identificado tan acertadamente la vulgaridad. Austen supo verla en todos los niveles de la pirámide social, tal como la vemos hoy día. Lady Catherine de Bourgh es tan vulgar como la señora Elton con su "lando milord" o la señorita Steele y su "ingenioso galán". Ser vulgar requiere ignorancia, autoestima y estupidez, y Lady Catherine tiene las tres cosas. Austen también nos enseña lo poco que han cambiado los jóvenes. El John Thorpe de *Northanger Abbey, jactándose* de consumir alcohol y convencido de que sus alardes pueden interesarle a los demás, bien podría ser un adolescente contemporáneo. Lo mismo que su hermana, con su jerga adolescente estandarizada ("asombroso"). Pero Austen no se limita a criticar los modales de la gente. La escena inicial de *Sensatez y sentimientos,* cuando los Dashwood se convencen uno al otro de reducir la donación que harán a sus parientes pobres, es tan brutal como la erosión sistemática de la escolta de caballeros de Lear por parte de Goneril y Regan en la que supuestamente está basada. La diferencia entre Austen y Wordsworth en tanto moralistas no puede reducirse a "comedia social versus pasiones elementales" porque ella,se siente muy a gusto con las pasiones elementales. Más bien es cuestión de definir si cierta gente "pertenece al palo" o no. Wordsworth quiere abrazarlo todo ("Todas las

cosas pensantes, todos los objetos de todo el pensamiento"). Para Alisten, eso sería descabellado e indiscriminado. La diferencia resalta aun más en las actitudes de ambos respecto del desprecio, que Wordsworth rechaza:

> Sabed [...] que aquel que siente desprecio
> por cualquier criatura viviente, posee facultades
> que jamás ha utilizado; que el discernimiento en él
> no ha pasado de la infancia.

Blake hubiera estado de acuerdo ("Como el aire para el pájaro o el mar para el pez, así es el desprecio para el despreciable"). Pero en el universo de Austen algunas personas (la señora Norris, o María Bertram, o Wickham, o el señor Collins) son verdaderamente despreciables y está bien despreciarlas. No es un asunto menor. Si los otros seres humanos tienen el mismo valor que nosotros o son inferiores —y en consecuencia pueden ser eliminados o destruidos— es la pregunta moral por excelencia. Una pregunta de la que acaso dependerá el futuro de nuestro planeta. Para responderla, cada uno de nosotros deberá ser un Wordsworth o una Jane Austen... o quizás una Jane Austen que intenta ser un Wordsworth. El contraste entre ambos pone al descubierto nuestra dificultad.

Ha llegado el momento de hablar de George Eliot. Obviamente no podría ser excluida de ningún listado de moralistas literarios, y el tema recurrente en Wordsworth y Austen —los límites de la simpatía— la convoca todo el tiempo. Para el caso, todos los dilemas morales que hemos analizado hasta ahora están presentes en su obra. Eliot reformula la idea de Donne de que estamos abandonados en la isla de nuestro propio yo a través de la imagen (capítulo 27 de *Middlemarch)* de un espejo o una pieza de acero pulido cubiertos de líneas diminutas, casi imperceptibles a simple vista. Las líneas apuntan indiscriminadamente en todas direcciones, pero si tomamos una vela y la acercamos a la superficie reluciente parecen "componer una delicada serie de círculos concéntricos en torno a ese pequeño sol". Esto, nos dice Eliot, es una "parábola". Las líneas son los acontecimientos del mundo y la vela es nuestro egoísmo, que nos lleva a pensar que somos el centro de todo. Una vez más, la idea de Sir Thomas Browne de que

no podemos acceder a la conciencia de otras criaturas es retomada por Eliot en el capítulo 20 de la misma novela:

> Si tuviéramos una visión y una sensación agudas del común de la vida humana, sería como oír crecer la hierba y latir el corazón de la ardilla, y moriríamos a causa del rugido que yace del otro lado del silencio. Así las cosas, los más sagaces avanzan ensordecidos por la estupidez.

El sarcasmo final apunta con precisión. Porque no es estúpido ensordecerse contra un rugido que podría matarnos. Los mezquinos límites de nuestros sentidos nos rescatan, aunque nos vuelvan mezquinos. A nuestro alrededor todo es tragedia pero nosotros estamos protegidos, lo que en opinión de Eliot está muy bien porque "nuestra estructura apenas podría soportarlo". Otro Eliot seguramente recordó este pasaje cuando escribió, en *Norton quemado:* "La humanidad / No puede soportar mucha realidad".Y el eco ilustra el constante debate interno de la literatura.

George Eliot resuelve parte de este debate —la oposición entre Wordsworth y Austen sobre si es correcto o no sentir desprecio por otro ser humano— a través de Casaubon, el erudito macilento a quien la joven Dorotea ingenuamente venera y desposa. Casaubon —que inmerso en la investigación mitológica pasea su "pequeño cirio de docta teoría entre las tumbas del pasado"— anticipa las diatribas satíricas de Sartre contra el crítico por antonomasia en su cementerio de libros.Y en este aspecto la descripción de Casaubon se suma al infinito listado de críticas literarias a lo literario. Pero a diferencia de Sartre, Eliot no polemiza, y por muy repelente que sea Casaubon —mezquino, rígido, obstinado, celoso, tirano—, también es completamente humano. Cuando le preguntaron en quién se había basado para crear el personaje, Eliot se señaló a sí misma. Con Casaubon, la balanza de Eliot se inclina más hacia Wordsworth que hacia Austen. Porque en última instancia es digno de lástima, no de desprecio. Nadie que alguna vez haya escrito un libro —o intentado escribirlo— se sentirá ajeno al terror y la indignación de Casaubon cuando Dorotea, siempre avispada y llena de buenas intenciones, lo insta a terminarlo. Eliot utiliza a este personaje con propósitos humanos serios precisamente porque es real, porque es como nosotros. Los

Yahoo de Swift no son reales. Parecen salidos de un zoológico. Pero Casaubon podría salir, ahora mismo, de la habitación vecina. Esta proximidad otorga una incómoda potencia a la escena en que Dorotea intenta tomarlo del brazo y Casaubon, perturbado y furioso con ella, lo mantiene rígido:

> Para Dorotea había algo horrible en la sensación que le infligía la contundente rigidez de aquel brazo. Estas son palabras fuertes, pero no tanto: es en estos actos llamados trivialidades que se marchitan para siempre las semillas de la alegría, hasta que hombres y mujeres miran con rostros macilentos la devastación que ellos mismos han causado y dicen que la tierra no da cosechas de dulzura... y llaman conocimiento a su negación.

La falta de Casaubon es sólo la momentánea y obstinada renuencia a perdonar, algo de lo que todos hemos sido culpables alguna vez. Pero la visión de Eliot de los rostros macilentos, la devastación, las semillas marchitas de la alegría transforma ese pequeño lapsus en algo universal, tan inmenso como el pecado original que agostó el Edén. Eliot aprendió cómo hacer naufragar un matrimonio de su esposo G. H. Lewes, lo que tal vez contribuyó a convertirla en una mordaz moralista para nuestra era de matrimonios náufragos.

Elegir pares de moralistas y compararlos —como lo hemos venido haciendo hasta ahora— es una tarea arbitraria. Y es apenas un intento. Otros pares de moralistas habrían cumplido la misma función. Y ése es, precisamente, el punto. De este modo pretendo demostrar que la literatura es un campo de comparaciones y contrastes que se expande infinitamente hacia afuera, de modo que todo lo que leemos constantemente modifica, adapta, cuestiona o anula lo que hemos leído antes. De lo único que podemos estar seguros —y esto es lo que diferencia a la literatura de las otras artes— es de que las cuestiones morales nunca estarán lejos. Desde esta perspectiva podríamos comparar a George Eliot con cualquier novelista Victoriano, pero la elección de Joseph Conrad es menos obvia. A diferencia de los otros escritores que hemos mencionado, ambos eran ateos. Ambos estaban comprometidos con acontecimientos mundiales: Conrad con el colonialismo y el terrorismo, Eliot con la diáspora judía. Cuando el

tejedor proscripto Silas Marner cree ver el oro que le han robado y al extender sus manos ansiosas por alcanzarlo descubre que está tocando el suave cabello de un niño, el efecto parábola es inconfundible. Eppie, el niño perdido que ha entrado en su choza, redime la vida de Silas como ninguna cantidad de oro podría hacerlo.

La trama del *Nostromo* de Conrad plantea el mismo contraste. Cuando la mina de plata de Charles Gould en el el estado sudamericano de Costaguana comienza a producir, su esposa estéril se queda levantada hasta tarde observando los fuegos bajo las retortas. Hasta que por fin "apoya sus manos no mercenarias, con una ansiedad que las hacía temblar, sobre el primer lingote de plata todavía caliente recién salido del molde". El calor del lingote es engañoso. Hace que parezca vivo, como las manos de la señora Gould y el cabello de Eppie. Pero está muerto y la "no mercenaria" señora Gould sólo lo valora por lo que significa para su esposo. La vitalidad de su amor y sus manos temblorosas contrastan con la tosca veneración del dinero de Charles Gould: "Pongo mi fe en intereses materiales". Todas las novelas de Conrad son parábolas: *El corazón de las tinieblas* es una parábola sobre la codicia, *Lord Jim,* una parábola sobre la cobardía, *Bajo la mirada de Occidente* y *El agente secreto* son parábolas sobre la traición. En las parábolas está muy claro quién obra bien y quién obra mal, y lo mismo ocurre en Conrad, aunque él concede que puede haber circunstancias atenuantes —en particular la de la policía secreta del zar, que hace que sea poco s^bio de nuestra parte juzgar demasiado severamente a aquellos que, como Razumov y Verloc, caen atrapados en sus redes—.

Como Eliot, Conrad observa que nos apartamos de las vidas que nos rodean. Pero allí donde Eliot *siente* los latidos del corazón de la ardilla Conrad recurre a la ironía desdeñosa, como cuando expresa en pocas palabras la ecuanimidad de Charles Gould ante la desquiciada vida de su padre: "Es difícil sentirse agraviado, con indignación justa y perdurable, por la angustia física o mental de otro organismo, aun cuando ese organismo sea el de nuestro propio padre". Es cierto que el Casaubon de Eliot parece estar más allá de las facultades literarias de Conrad, a pesar de su dominio de la ironía. Pero si buscamos un personaje que sea un autorretrato parcial dé su autor y al mismo tiempo una crítica de la vida literaria, Casaubon encontrará su par en

el Martin Decoud de *Nostromo.* Decoud —un periodista que ha estudiado en París y aspira a ser poeta— es, como Conrad, un escéptico. No cree en nada. Como Conrad, utiliza la ironía para expresar la distancia insalvable entre su persona y el común de los mortales. A pesar —o a causa— de estas similitudes, Conrad le da un tratamiento despiadado. Decoud representa "la mera indiferencia estéril que posa de superioridad intelectual". Cuando hacia el final de la novela es abandonado en medio de la vastedad silenciosa de Golfo Plácido, llega a dudar de su propia realidad. Se llena los bolsillos de lingotes de plata y, apoyándose sobre la borda de su embarcación, se pega un tiro. Lo único que queda es un bote vacío y una pequeña mancha de sangre. El comentario *post mortem* de Conrad es de una ironía implacable. El "brillante costaguanero de los bulevares" ha sido eliminado, destruido por "la soledad y la falta de fe en sí mismo y en los demás"; el "brillante don Martin Decoud" ha sido "tragado por la inmensa indiferencia de las cosas". Es como si el brillo intelectual, la soledad y la desconfianza de sí mismo y de los demás del propio Conrad hubieran sido borradas con furia.

La furia resulta, creo, del hecho de que Conrad ha comprendido que está atrapado en un dilema imposible. La "indiferencia" de Decoud lo deja vacío. ¿Pero cuál es la alternativa? Si el universo es, como creía Conrad, una "inmensa indiferencia" sin interés alguno por la vida humana, creer en la justicia y combatir la injusticia (como el Conrad que escribió *El corazón de las tinieblas)* es ridículo. Equivale a ponerse al mismo nivel que el medio lelo Stevie en *El agente secreto,* quien se molesta tanto cuando ve a un cochero azotando a su caballo y luego se siente tan afligido por la historia de mala suerte que el cochero le relata cuando lo increpa, que acaba queriendo llevarse a ambos, caballo y cochero, a dormir con él a su casa. El pobre Stevie quiere hacer felices al caballo y al cochero, y al percibir que no lo son piensa que hay que castigar a alguien por eso. Así funciona el cerebro de todos los filántropos, o al menos eso parece insinuar Conrad. Los filántropos creen que hay que enderezar las cosas, y Stevie también.

Como no era un escéptico sino una criatura moral, estaba en cierto modo a merced de sus justas y rectas pasiones." Entonces, si uno es un escéptico como Decoud, se transforma en un hombre hueco y superficial. Y si no lo es, se vuelve un poco lelo como Stevie. De allí la incontestable furia de Conrad.

Eliot y Conrad parecen contrastar más en el tratamiento que dan a las mujeres. Y no obstante están más próximos de lo que podría esperarse. Para Eliot, las mujeres son las redentoras del mundo:

> ¿Acaso podía haber un hilo más delgado, más insignificante en la historia humana que la conciencia de una muchacha, llena de pequeñas inquietudes sobre la mejor manera de hacer que su vida sea agradable?; en una época en que también las ideas estaban formando ejércitos con renovado vigor. [...] ¿Qué son las muchachas y sus ciegas visiones en medio de este poderoso drama? Son el Sí o el No de ese bien inefable por el que los hombres resisten y combaten. En estos delicados recipientes se conserva, a lo largo de los siglos, el tesoro de los afectos humanos.

Una feminista quizás encontraría objetable el énfasis en la delicadeza y el papel pasivo asignado a las "muchachas". Y si los "recipientes" fueran los ovarios, un hombre podría aducir que lo mismo puede decirse del escroto. Pero la fuerza de la escritura anula todo reparo y Eliot traslada sus convicciones a la trama y los incidentes de sus novelas. La cita pertenece a *Daniel Deronda,* pero un momento de *Middlemarch* parece glosarla. Cuando Celia, la hermana de Dorotea, escucha la espantosa noticia de su compromiso con Casaubon, está muy atareada recortando un hombrecito de papel:

> Quizá Celia jamás se había puesto tan pálida antes. El hombrecito de papel que estaba recortando habría perdido una pierna de no haber sido por el habitual cuidado que ponía en todo lo que tenía entre manos. De inmediato apoyó la frágil silueta sobre su regazo y se quedó perfectamente inmóvil durante unos segundos. Cuando por fin habló, sus ojos estaban llenos de lágrimas.
> "Ay, Dodo, espero que seas feliz."

Apoyar con cuidado el hombrecito de papel y no cortarle la pierna parecen actos diligentes propios de una enfermera. Por un instante traen a la memoria hilachas y vendajes y puestos de atención de víctimas. Al recortar una figura humana Celia también anticipa la maternidad, y la decisión de su hermana de renunciar a la maternidad la hace empalidecer.

Todo esto parece muy poco conradiano. No obstante, las mujeres suelen desempeñar un papel redentor en las novelas de Conrad y son el recipiente de los afectos humanos. Los afectos negados o insultados pueden empujarlas al asesinato, como les ocurre a Winnie Verloe en *El agente secreto* y a Gwendolen Harleth en *Daniel Deronda.* Estas dos mujeres aceptan matrimonios sin amor por razones financieras, pero en el caso de Winnie Verloc sus motivos son amorosos y protectores: impedir que su madre vaya a parar al hospicio y darle un techo a su hermano idiota, Stevie. Verloc sacrifica a Stevie y Winnie lo mata. Y al matarlo es más una madre que venga a su hijo que una esposa que se libera de un marido al que odia. En *Lord Jim* la esposa nativa de Jim, Jewel, está despiadadamente del lado de los afectos mientras él sólo piensa en el heroísmo y el autosacrificio típicamente masculinos. El hermano de Jewel ha muerto por culpa de Jim y Jewel sabe que su padre —el jefe de la tribu— matará a su esposo para vengar su muerte. Lo urge a pelear, a no rendirse y a ponerse a salvo pasando por encima de los cadáveres de sus propios parientes. Marlow, el narrador, se entera de que discutió desesperadamente con él "por la posesión de su felicidad" y que, cuando el inmutable Jim salió de la choza rumbo a su muerte —víctima de "suprema egolatría"—, ella lo siguió a los tumbos, "desmelenada, desencajado el rostro, sin aliento" como una fuerza vital femenina elemental, derrotada y enfurecida por el deseo masculino de muerte. Una vez más, en *Bajo la mirada de Occidente,* es la humilde Tekla, cuyo amante fue destrozado por los torturadores del zar, quien acoge y se hace cargo del desgraciado y quebrado Razumov en sus últimos días.

De las en apariencia insignificantes mujeres conradianas —resueltas si es necesario a pelear como tigresas para defender la vida y el amor—, Lena (de *Victoria)* es la más luminosa. Miembro de una enlodada comitiva femenina que recorre los puestos comerciales del archipiélago malayo y —se insinúa— ex prostituta, Lena es rescatada de su existencia degradada por el caballeresco sueco Axel Heyst, que la lleva a vivir con él en su isla solitaria. Como Martin Decoud, Heyst es en ciertos aspectos un autorretrato de Conrad. La falsedad de la gente lo ha desilusionado de la vida y no cree en el más allá. Conrad lo presenta irónicamente como alguien que piensa demasiado: "Debo decir que el hábito de la reflexión profunda es el más pernicioso de

todos los hábitos creados por el hombre civilizado". Pensar en la verdadera esencia de la humanidad ha despojado a Heyst de todo idealismo y hasta de resentimiento. "Me he purificado de todo", explica. "Del enojo, de la indignación y hasta de la burla misma. No ha quedado nada, excepto disgusto." En el clímax de la novela tres hombres desesperados armados hasta los dientes llegan a la isla y Lena consagra todas sus energías a salvar la vida de Heyst. Triunfa, pero uno de los criminales le dispara. Heyst sospecha que Lena ha conspirado con ellos y eso le impide, en un primer momento, tomarla entre sus brazos.

> Heyst se indinó sobre ella maldiciendo su alma insidiosa, que incluso en aquel momento impedía con su infernal desconfianza hacia toda vida que un grito de amor verdadero escapara de sus labios. No se atrevía a tocarla y ella ya no tenía fuerzas para echarle los brazos al cuello.
> —¿Quién más habría hecho esto por ti? —susurró orgullosa.
> —Nadie en el mundo —respondió en un murmullo de inocultable desesperación.
> Ella trató de incorporarse, pero apenas podía levantar la cabeza de la almohada. Con un movimiento aterrado y suave, Heyst le deslizó el brazo por debajo del cuello. Ella se sintió inmediatamente aliviada de un peso intolerable, y contenta de entregarle el infinito cansancio de su tremenda hazaña. Exultante, se veía tendida en la cama, con un vestido negro y profundamente en paz; mientras, inclinado sobre ella con una sonrisa amable y juguetona, él se disponía a levantarla en sus firmes brazos para llevarla al íntimo refugio de su corazón... ¡para siempre! El rapto de éxtasis que inundó todo su ser floreció en una sonrisa de dicha inocente, de niña; y con ese resplandor divino en sus labios exhaló el último y triunfante aliento, buscando la mirada de él en las sombras de la muerte.

Ni siquiera en este pasaje abandona Conrad la ironía. La romántica visión que Lena tiene de sí misma y su glamoroso amante (de "sonrisa amable y juguetona", tan diferente del pobre y quebrantado Heyst) es un dechado de ironía. Pero la ironía no condena. Para un sofisticado como Decoud, la visión de Lena puede parecer romanticismo barato. Pero Conrad demuestra que posee cualidades nobles y

verdaderas, que van mucho más allá de la "indiferencia estéril" de Decoud. La visión de Lena implícitamente suma puntos a favor del arte "bajo" popular y de las masas que desconocen la gran literatura, y muestra que son capaces de coraje supremo y amor puro y altruista. Las últimas palabras de Heyst son recordadas por el capitán Davidson, quien arriba a la isla en un viaje comercial de rutina poco después de la muerte de Lena: "Ah, Davidson, ay del desdichado cuyo corazón no aprendió, mientras aún era joven, a esperar, a amar... y a poner su confianza en la vida". La autoinmolación de Lena ha logrado curar a Heyst de su nihilismo, aunque demasiado tarde. Cuando Davidson se marcha, Heyst prende fuego al bungalow y reduce a cenizas a Lena y a sí mismo.

Los ocho escritores mencionados fueron, como he dicho, arbitrariamente escogidos. No habría sido difícil encontrar otros ejemplos que ilustraran de manera igualmente concluyente el persistente compromiso de la literatura con los asuntos morales y su renuencia a llegar a un acuerdo al respecto. La esencia misma de la literatura es su diversidad. A diferencia de la ciencia, no es un campo de descubrimiento en el que la respuesta correcta eventualmente desplaza e invalida a las incorrectas. Es un campo de acumulación compuesto por un incalculable número de trayectorias divergentes, tan diversas como la humanidad misma. Es por eso que la ciencia no puede sustituirla (ni tampoco la literatura puede, por supuesto, sustituir a la ciencia).También habría podido desarrollar este capítulo a través de tópicos, en vez de autores. Tomemos cualquier tema de la completa gama del pensamiento humano y encontraremos una infinita diversidad de opiniones al respecto en la literatura. Como aún tenemos (espero) los ojos nublados después de haber leído el magnífico *Líebestod* operístico del final de *Victoria,* podríamos elegir, para probar esta hipótesis, los temas del amor y la muerte.Y para que la prueba sea más estricta nos limitaremos a los ocho escritores que comparamos antes.

La muerte promueve uno de los momentos más claros y resonantes de los *Ensayos* de Bacon: "Los hombres temen la muerte, como los niños temen entrar en la oscuridad". El Bacon que escribió esto había leído las cartas de Séneca. Como el pasaje del ensayo "De la venganza" citado antes, éste tampoco expresa un sentimiento cristiano porque se supone que los cristianos saben qué hay más allá de la

muerte, y no es la oscuridad. Aunque de inmediato retrocede e introduce perspectivas más piadosas, el ensayo "De la muerte" se apoya en una suave nota pagana e implícitamente equipara el olvido que precede a la vida con el olvido que la sucede: "Es tan natural morir como nacer; y para el niño pequeño, quizá, lo uno es tan doloroso como lo otro". SirThomas Browne, de profesión médico en una era a todas luces premédica, sabía mucho de la muerte, y tal vez por ese motivo sus ideas están más centradas en Dios que las de Bacon: "Yo que he examinado las partes del hombre, *y* sé sobre qué tiernos filamentos se apoya esa materia [...] y considerando las miles de puertas que conducen a la muerte, agradezco a mi Dios porque sólo hemos de morir una vez". Su idea de su propia muerte es peculiar y sólo podría habérsele ocurrido a alguien que ha visto y se ha estremecido ante muchas carcasas humanas: "No tengo tanto miedo de la muerte como vergüenza de ella; es la desgracia y la ignominia misma de nuestra naturaleza, que en un instante puede desfigurarnos de tal modo que nuestros amigos más cercanos, nuestra esposa y nuestros hijos nos miren con temor y repulsa". Con elegancia y cierto dejo de vanidad, Browne procede a asegurar a sus lectores que su cuerpo no presenta ninguna clase de malformación ni está marcado por ninguna "enfermedad vergonzante". Lo único que quiere es no ser mirado cuando esté muerto. Si pudiera elegir, elegiría morir en un naufragio y hundirse en las aguas "sin ser visto, sin ser compadecido".

En el *Rasselas* de Johnson la muerte llega con la pérdida de Pekuah, la doncella real» Imlac previene a la desolada Nekayah contra las excesivas lamentaciones: "No dejes que tu vida se estanque; se volverá lodosa por falta de movimiento. Vuelve a entregarte a la corriente del mundo. Pekuah se irá alejando poco a poco". No olvidemos que Johnson escribió *Rasselas* para pagar el entierro de su madre, de modo que constantemente pensaría cómo afrontar la pena. El Wordsworth que escribió "Michael" habría considerado cruel el consejo de Imlac, pero Jane Austen hubiera concordado con Johnson, que además era su mentor moral. En *Los viajes de Gulliver,* cuando visita Luggnagg, Gulliver se entera de que existe una raza, los Struldbrugs, que no conoce los terrores de la muerte porque, por alguna jugarreta biológica, nacen inmortales. Se muestra ansioso por visitar a seres tan afortunados e imagina los tesoros de sabiduría que deben haber acu-

mulado a lo largo de tantos siglos de vida. Sin embargo, se encuentra con un grupejo de ancianos decrépitos, diezmados por la enfermedad y medio locos. "La envidia y el deseo impotente son sus pasiones predominantes. [...] Los principales objetos a los que está dirigida su envidia son los vicios de los jóvenes y las muertes de los viejos."

Este sano sermón del siglo XVIII sobre la salubridad de la muerte contrasta abruptamente, sin embargo, con la escena de *Middlemarch* en que Casaubon se entera, por boca de su médico, de que está enfermo del corazón y puede morir en cualquier momento. "Aquí", comenta Eliot, "había un hombre que por primera vez miraba a la muerte a los ojos. [...] Cuando el lugar común 'Todos hemos de morir algún día' se transmuta repentinamente en la aguda conciencia de que 'Yo voy a morir... y pronto', la muerte nos aferra y sus garras son crueles". Lo que Eliot comunica aquí es la facultad autocrítica de la literatura, su admisión de ser una réplica fantasmal de la vida. Por mucho que asientan nuestras cabezas esclarecidas al leer estas palabras, lo que Eliot nos está diciendo es que, a menos que -—como Casaubon— nos hayamos enterado de que padecemos una enfermedad mortal, no podremos sentir lo que él siente.

Tanto en la muerte como en el amor, nuestros ocho escritores apuntan en distintas direcciones. Bacon y Browne son negativos. "El tablado de un teatro", masculla Bacon, "es más propicio al amor que la vida humana". Quiere decir que el amor es inofensivo en las comedias y las tragedias, pero extremadamente perturbador en la realidad... de modo que lo que parecía empequeñecerlo resulta ser un tributo al poder del amor. Browne reconoce su poder, pero lo deplora:

> Estaría contento si pudiésemos procrear como los árboles, sin conjunción, o si de alguna manera pudiéramos perpetuar el mundo sin este acto vulgar y trivial del coito. Es el acto más estúpido que comete un hombre sabio en toda su vida, y no hay nada allí que pueda abatir más su imaginación atemperada que cuando considere qué pedazo de estupidez raro e indigno ha cometido.

En nuestra cultura actual, en parte debido a las ansiedades y angustias de la creciente población añosa, el sexo es considerado el bien más alto.Y el adjetivo "sexy" expresa incuestionable aprobación

(Jeanette Winterson, por ejemplo, recomienda la literatura porque es "sexy"). Precisamente por esto la perspectiva de Browne se destaca en el conjunto.

Jane Austen, sin embargo, la hubiera considerado culpable de rabioso excentricismo. En *Northanger Abbey* Austen retrata el amor incipiente con una sonrisa de aprobación. Catherine Morland está en Bath, al cuidado del señor y la señora Alien, y se pone a conversar con el sagaz estudiante HenryTilney. Mientras conversan, la señora Alien los interrumpe para pedirle a Catherine que le quite un alfiler de la manga.

> —Me temo que ya ha hecho un agujero; lo lamentaré muchísimo si es así, porque éste es uno de mis vestidos favoritos aunque apenas ha costado nueve chelines el metro.
> —Eso es justamente lo que pensaba, señora —dijo el señor Tilney, mirando la muselina.
> —¿Sabe algo de muselinas, caballero?
> —Bastante. Siempre compro mis corbatas y me han dicho que soy un excelente juez, y mi hermana confía en mí a la hora de elegir vestidos. El otro día le compré uno y todas las damas que han tenido ocasión de verlo dicen que fue un negocio prodigioso. Pagué sólo cinco chelines el metro, y era auténtica muselina india.
> La señora Alien quedó boquiabierta ante semejante talento.

La conversación termyia cuando la señora Alien le pide a Tilney su opinión sobre el vestido de Catherine:

> —Es muy bonito, señora —dijo, examinándolo con aire severo—, pero no creo que quede bien una vez lavado; me temo que se deshilachará un poco.
> —¿Cómo puede usted —dijo Catherine, riendo— ser tan...? —Había estado a punto de decir "raro".

Aquí está ocurriendo algo importante. Es (creo) la primera escena de burla en la novela inglesa. Si, como suele suponerse, *Northanger Abbey* es el primer libro terminado de Austen, precede a .las burlas de Elizabeth a Darcy en *Orgullo y prejuicio.* Incluso podría ser la primera escena de burla real en toda la literatura inglesa, no sólo en la novela.

Es cierto que Beatrice y Benedick se provocan y se mofan uno del otro y que Petruchio atormenta a Kate con sus burlas, pero esas escenas son más crudas y teatrales que ésta. La mofa de Tilney es una ostentación de poder, como siempre lo ha sido la burla masculina. Con su manera solemne de hacerse el tonto le está diciendo a Catherine que le sobra inteligencia para superar a gente como la señora Alien, y al mismo tiempo la está halagando al suponer en ella la inteligencia necesaria para apreciar tanta sutileza. Al hacerla su cómplice, transforma la burla en una suerte de cortejo. Estamos ante una inconfundible avanzada masculina.Y así lo atestigua la respuesta sonrojada de Catherine, aunque el acto trivial y vulgar del coito esté todavía en el lejano futuro.

He puesto énfasis en la divergencia y la diversidad de opiniones que el lector encontrará en la literatura inglesa, dondequiera que decida internarse. Esto nos lleva inevitablemente a preguntarnos si habrá algún tópico en el que la divergencia y la diversidad no sean tan evidentes. ¿Hay algo acerca de lo cual pueda decirse que la literatura inglesa manifiesta consenso? No todos estarán de acuerdo, pero me atrevería a decir que el aborrecimiento del orgullo, la magnificencia, la autoestima y la celebridad caracteriza a nuestra literatura. El "Ozymandias" de Shelley es una de sus piedras angulares. Un viajero anuncia que ha encontrado dos enormes piernas de piedra en el desierto, y una cabeza de piedra hecha añicos semienterrada en la arena muy cerca de allí:

> Y sobre el pedestal se leen estas palabras:
> "Mi nombre es Ozymandias, rey de reyes:
> Contemplad mis obras, vosotros los Poderosos, y desesperad".
> No queda nada más. En torno a los restos
> de esa ruina colosal, ilimitada y desnuda,
> la solitaria y uniforme arena se extiende en la distancia.*

Sería difícil, creo, encontrar una sola obra de la literatura inglesa que tome partido por Ozymandias. La caída de los príncipes es un tópico de la escritura medieval. El tema atraviesa lás historias y tragedias shakespeareanas y las certezas morales de la poesía del siglo XVII:

* Traducido por gentileza de Javiera Beltrame.

Las glorias de nuestra sangre y nuestro estado
son sombras, cosas sin sustancia.
No hay armadura contra el destino,
la muerte apoya su mano helada sobre los reyes,
cetro y corona
deben caer
y en el polvo quedar igualados
a la pala y la combada guadaña del pobre.'[1]

Poco antes de que James Shirley escribiera esto, la muerte había apoyado su mano helada sobre el rey Carlos I en el cadalso deWhitehall.

La ridiculización del egocentrismo y la vanidad personal es endémica en la novela decimonónica, quizá porque —en tanto forma propia de la clase media— la novela es intrínsecamente antiaristocrática.Valora a la gente sin pretensiones, ajena a la riqueza o la fama. La última frase de *Middlemarch* nos recuerda cuánto depende el bien del mundo de aquellos "que llevaron fielmente una vida ignota y descansan en tumbas que nadie visita". En el final de *La pequeña Dorrit,* de Dickens,Arthur y Amy abrazan el destino de "una vida modesta de servicio y felicidad". Después de la boda bajan los escalones de la iglesia "hacia las calles rugientes, inseparables y benditos; y mientras ellos caminaban felices a sol y a sombra, el ruidoso y el ansioso y el arrogante y el presuroso y el vano se irritaban y enfadaban y hacían su habitual bullicio". El desdén por la ostentación había recibido un empujoncito de la revolución romántica, una revolución política y poética por igual y que aspiró a destronar la arrogancia y la magnificencia. Wordsworth pensaba que "las mejores partes de la vida de un hombre bueno" eran "sus pequeños, anónimos, no recordados actos / de amabilidad y amor"; y ese voto a favor de la anonimía, junto con la hostilidad manifiesta hacia la exuberancia y el lujo, reverberan en toda la literatura inglesa de los dos siglos siguientes.Todavía se oyen sus ecos en el taciturno tributo de A. E. Housman a la fuerza expedicionaria británica de 1914, "Epitafio para un ejército de mercenarios":

* Traducido por gentileza de Javiera Beltrame.

*

Éstos, en el día en que el cielo se derrumbaba,
en la hora en que los cimientos terrestres se deshacían,
siguieron su vocación mercenaria
y recibieron su paga, y están muertos.

Sus hombros sostenían el cielo suspendido,
Estaban en pie, y los cimientos terrestres también lo estaban,
Defendían lo que Dios abandonaba
y salvaban la suma de las cosas a cambio de su paga.

Milton —a quien Wordsworth venera— sustenta la tradición wordsworthiana y define al orgullo como el peor de los pecados en su épica nacional *El paraíso perdido.* Por orgullo cae Satanás del cielo al infierno, donde construye un palacio de magnificencia infernal. La caída no disminuye su autoestima. Atrapado por dos jóvenes ángeles cuando ingresa subrepticiamente en el Edén, sufre un arrebato de ira cuando le piden que se identifique: "No conocerme hace de vosotros desconocidos" (Si ustedes no saben quién soy yo, deben ser un par de don nadies). Las celebridades de nuestra época que preguntan "¿Usted sabe quién soy yo?" al inocente camarero de una posada perdida en el campo siguen a pie juntillas la tradición satánica. Desde esta perspectiva, la literatura podría funcionar como contrapeso al interés de los medios masivos por las celebridades —que cohesiona a la sociedad ofreciéndole intereses comunes, pero es superficial y vacío en comparación con la literatura—. Sin embargo, esta pequeña medida de consenso literario que acabo de proponer podría ser ilusoria. Parte de la obra reciente de Salman Rushdie —pienso en *La tierra bajo sus pies*— está absolutamente consagrada al tema de la celebridad, y quizás hay otros ejemplos que desconozco. Si así fuera, contribuiría a reforzar mi hipótesis sobre la diversidad esencial de la literatura.

Quisiera dejar en claro lo que pretendo decir. No pretendo insinuar que leer literatura nos vuelva más morales. Quizá sea así, pero la evidencia sugiere que sería poco astuto depender de ello. La envidia y la ojeriza son —todo hay que decirlo— por lo menos tan comunes en los departamentos de literatura inglesa de las universidades como fuera de ellos. Los académicos parecen especialmente propensos a cierta "sensación de mérito injuriado" —otra característica del Sata-

nás de Milton—. Los textos utilizados en este capítulo no son crípticos y ciertamente le resultarían familiares a alguien con la formación de Bill Buford, pero no obstante hemos visto que no le impidieron atacar a dos personas ancianas y abusar de ellas. Mi hipótesis es otra.Y es que la literatura nos aporta ideas para pensar. Nos estimula la mente. No nos adoctrina, porque su esencia es la diversidad, el contraargumento, la reevaluación y la clasificación. Pero aporta los materiales necesarios al pensamiento.También, por ser el único arte capaz de crítica, promueve el cuestionamiento y el autocuestionamiento.

Su función en tanto agente de desarrollo mental es singularmente importante en nuestra cultura actual. Un rasgo de ésta es que mucha gente, en particular gente joven, siente el impulso de salir de su propia mente. Las drogas, el alcohol y los antidepresivos son las rutas habituales. Es obvio que a estas personas sus propias mentes les parecen demasiado dolorosas o demasiado aburridas para quedarse. Los jóvenes suelen quejarse de aburrimiento. Una investigación del *Times* realizada en mayo de 2004 se ocupó de los bebedores menores de edad en un pueblo de Gloucestershire. Una chica de la escuela secundaria de sólo quince años —Sam— comenta al beber su quinto Bacardi Breezer: "Sólo un descerebrado se preguntaría por qué los jóvenes bebemos tanto aquí... Si no hay otra cosa que hacer. El cine más cercano está a dieciséis kilómetros y el último ómnibus de regreso sale a las 18.15". Otra estudiante de quince años observa que los bebedores más compulsivos pertenecen a la franja etaria de trece a dieciocho años, y dice que es habitual que dos de ellos agoten una botella de vodka en un solo día. "¿Qué esperan que hagamos? El único evento excitante de la cartelera local es un encuentro de la Unión de Madres." Los taberneros y la policía, nos dicen, simpatizan con la causa joven y hacen la vista gorda. Una camarera se lamenta: "La gente debería tenerles lástima en vez de enojarse. No tienen nada que hacer ni tampoco ningún lugar adonde ir".

Este reportaje no tiene nada de especial, por supuesto; los lectores habrán visto muchos similares. La chica que se cree inteligente (no "descerebrada") y al mismo tiempo supone que otro debe ocuparse de llenarle la mente y el tiempo libre es un personaje muy común. Es indudable que las causas de este mal son muchas y diversas, pero la decadencia de la lectura es indiscutiblemente una de ellas.Y ha ocu-

*

rrido en el espacio de una sola vida. Las estadísticas reunidas en *La vida intelectual de las clases trabajadoras británicas,* de Jonathan Rose, indican que en 1940 los niños leían aproximadamente seis libros por mes y las niñas poco más de siete. Una encuesta de 1944 señala que casi la mitad de los trabajadores no capacitados se criaron en hogares con "bibliotecas importantes". Hoy estás cifras parecen utópicas. En el pueblo de Gloucestershire a nadie se le ocurriría sugerir que los jóvenes aburridos lean un libro. La idea seríia descartada de plano por ser flagrantemente ajena a la realidad y antimoderna. No queda claro por qué. Se gastan enormes sumas de dinero público en volver —dentro de lo posible— letrados a los jóvenes, por lo que adherir a su rechazo de la literatura parece cuando menos irracional. El argumento de que hoy existen menos incentivos hacia la lectura que en los años cuarenta es cuestionable. Siempre hubo escasos incentivos, entre ellos jornadas laborales más largas y menos dinero. Igualmente sospechoso es el argumento de que existe una contradicción esencial entre la lectura y la cultura joven actual. La literatura ha alimentado las mentes de generaciones de jóvenes. Es inverosímil que hayamos producido por arte de magia una generación biológicamente inmune a ella.

Como las drogas, el alcohol y los antidepresivos, la literatura es un medio de evasión y transforma la mente, pero a diferencia de aquéllos la desarrolla y la amplía, además de transformarla. Para finalizar este capítulo mencionaré otro artículo del *Times* —publicado el 17 de diciembre de 2003 y firmado por Carol Midgley— que aporta una dosis de esperanza frente a los jóvenes hastiados de Gloucestershire. Se trata de una nota sobre un proyecto llevado a cabo en el instituto de menores Deerholt, en Durham. Se eligieron nueve jóvenes para estudiar *El señor de las moscas,* de William Golding, una novela sobre un grupo de niños abandonados en una isla desierta. Los augurios no eran auspiciosos. El nivel educativo de los jóvenes delincuentes es bajo. Maria Waddington, directora del departamento de capacitación básica de Deerholt, dice que algunos jóvenes recién ingresados no saben leer la hora, mucho menos leer o escribir. Uno de los internos, cuya educación había sido particularmente descuidada, no podía contar hasta diez. Un miembro del grupo de estudio, Leonard Elmore —de diecisiete años y cumpliendo una condena de dos años y medio por incendio premeditado—, fracasó en la escuela porque su madre

abandonó el hogar cuando él tenía nueve años y tuvo que hacerse cargo de su padre asmático y alcohólico. No había libros ,en la casa. Incluso los más letrados manifestaban resistencia a la lectura. Philip Haigh, un nativo de Yorkshire de diecinueve años que cumplía una condena por violación de propiedad agravada por robo, objetó cuando lo eligieron para integrar el grupo: "Jamás he leído un libro. Jamás me interesó leer un libro. No sirve para nada. No es cosa de hombres".

No obstante, tres semanas después varios de los jóvenes estaban analizando la novela de Golding con perspicacia e inteligencia. Leonard, que terminó de leerla en dos días, había sido acosado en la escuela y se identificaba con Piggy, el chico gordo de anteojos abusado y asesinado. En determinado momento los chicos del grupo de estudio se pintaron las caras como los chicos de la novela y Leonard lo consideró un reflejo de la vida humana, tal cómo él pensaba que era: "La mayoría de nosotros llevamos una máscara en la vida. Escondemos nuestras emociones. Podemos fingir que somos felices, pero por dentro no lo somos. Pero no queremos que nadie se entere". Esto se parece a la observación de Imlac en el *Rasselas* de Johnson, aunque Leonard lo extrajo de otro texto literario. Waddington eligió la novela de Golding porque los temas de abuso y verse apartado de la familia están relacionados con la vida en la cárcel, así como la exploración de la tendencia natural del hombre hacia la barbarie. Aunque algunos de los muchachos no habían leído jamás un libro, se apresuraron a devorar éste. Chris Gibbons —de diecinueve años y condenado por asaltar a un taxista— dijo que el libro lo había hecho pensar en la civilización y en cómo sobrevendría el caos si no hubiera ley, y que incluso lo había ayudado a aceptar que lo enviaran a la cárcel por lo que había hecho. "Todavía creo que la ley es un poco resbaladiza en ciertos aspectos, pero sé que la necesitamos. Todos tenemos una veta primitiva, y por muy esnobs o elegantes que seamos saldrá a la luz si la dejamos salir." Los Yahoo de Swift pensaban exactamente lo mismo.

La lectura de la novela de Golding abrió el apetito literario del grupo. Leonard está leyendo *La milla verde,* de Stephen King. Otros están trabajando sobre *La materia oscura,* la trilogía de Philip Pullman. Philip Haigh, para quien la literatura no era "cosa de hombres", se ha unido al grupo de teatro de la cárcel y planea ir a la universidad cuan-

do salga libre. Descubrir que pueden responder a la literatura los ha ayudado a levantar su dolorosamente baja autoestima, producto de una crianza casi siempre traumática y del consiguiente fracaso escolar. "Me hizo darme cuenta de que soy inteligente. De que soy algo más que un delicuente y un bandido", dice Chris Gibbons."Mi cerebro absorbe los libros. Me encanta debatir sobre qué tratan, qué significan... Tengo mucha imaginación; puedo ver todo, hasta el mínimo detalle, mientras leo." En la novela de Golding, los chicos abandonados en la isla sienten pánico de una bestia imaginaria y el terror estimula en ellos el ansia de matar. Leonard captó enseguida este aspecto psicológico y lo aplicó a su propio caso. "La bestia es mi furia. Había llegado a un punto en que estaba realmente furioso y me guardaba todo adentro. Empecé a patear las paredes y gritarle a la gente. Ahora he aprendido a calmarme y trato de hacerme entender. Vivimos la mayor parte del tiempo emocionalmente heridos."

No discuto el potencial educativo de otras artes, pero no creo que ninguna —salvo la literatura— pudiera haber producido estos resultados.

Capítulo Siete

LECTURA CREATIVA: LITERATURA E IMPRECISIÓN

En el capítulo anterior me concentré en las cualidades conceptuales, los contenidos de la literatura. Postulé que la literatura es una fuente inagotable de ideas, y que ningún otro arte puede competir con ella en ese aspecto. En este capítulo me ocuparé de otro rasgo que hace a la superioridad de la literatura respecto de las demás artes: consideraré cómo atrae la imaginación. El joven del grupo de estudio de *E¡ señor de las moscas* que descubrió, con alegría, que tenía "mucha imaginación" y podía "ver todo hasta el mínimo detalle" podría haber hablado en nombre de todos los lectores. Admitamos que parece absurdo afirmar, después de haber leído una obra de ficción especulativa, que nosotros hemos puesto toda la imaginación *("Yo* tengo mucha imaginación"). Pero eso es lo que sienten los lectores, y con toda razón. Saben que el proceso imaginativo ha tenido lugar dentro de sus cabezas, y eso es algo especial para ellos. Lo chocante que nos resultan las grotescas libertades que una versión cinematográfica o televisiva se toman con algo que hemos leído confirma que mi perspectiva de la situación es acertada. ¿Cómo pueden haberse equivocado tanto con tal o cual personaje? ¿Cómo se les puede haber pasado por alto esta o aquella parte vital de la trama? Por supuesto que estas grotescas libertades sólo reflejan la lectura igualmente especial y verdadera del mismo texto por otra persona. El poder de la literatura de fortalecer nuestra sensación de autoconciencia e individualidad —algunas de cuyas instancias ya hemos señalado— depende en grado sumo de esta capacidad de cultivar y franquear la imaginación indivi-

dual de los lectores. El lector crea y siente el dominio propio del creador con respecto a su creación.

¿Pero cómo puede un texto que llega completamente formado al ojo del lector dejarle a éste espacio para crear? En este capítulo postularé que un elemento vital a toda la literatura es la imprecisión, y que la imprecisión es la que otorga, precisamente, poder al lector. Vale decir que el lector no sólo puede sino que debe llegar a alguna clase de acuerdo con la imprecisión para poder extraer sentido del texto. Para eso debe entrar en juego la imaginación. A continuación intentaré identificar distintas clases y niveles de imprecisión, y ver cómo funcionan en distintos escritores. Pero antes debo señalar que, como en el capítulo anterior, todo lo que hay en éste es subjetivo. Los pasajes literarios que he seleccionado para este análisis me gustan particularmente, y mi manera de leerlos —dónde encuentro imprecisión y cómo la lleno— refleja mi parcialidad personal. Es casi seguro que los lectores disentirán conmigo casi todo el tiempo. Por cierto, mi tesis requiere que así lo hagan. Porque ésta sostiene que la imprecisión literaria genera múltiples lecturas individuales, y es por eso que todos sentimos que hemos producido una lectura original.

La mayoría de mis ejemplos provendrán de la poesía, en particular de Shakespeare. No obstante, me parece apropiado comenzar con un ejemplo tomado de *El señor de las moscas.* En el capítulo nueve ocurre una tragedia. El bondadoso y valiente Simón es asesinado a golpes por sus compañeros de escuela enloquecidos de terror. Su cuerpo yace en la playa toda la noche. Al amanecer sube la marea:

> A lo largo de la orilla, poco profunda, la creciente claridad revelaba extrañas criaturas de ojos feroces y cuerpos nimbados por los rayos lunares. Aquí y allá un guijarro más grande que los otros se aferraba a su propio aire y era cubierto por un manto perlado. La marea subía sobre la arena horadada por la lluvia y lo suavizaba todo con su orla de plata. Cuando alcanzó la primera de las manchas que manaban del cuerpo roto, las criaturas abrieron una franja de luz al reunirse en la orilla. El agua continuó subiendo, haciendo brillar el tosco cabello de Simón. La línea del cuello se volvió plateada y la curva de su hombro evocaba un mármol esculpido. El cortejo de extrañas criaturas, con sus ojos feroces y su estela de vapores, se afanaba en torno a su cabeza. El

> cuerpo pareció levantarse apenas de la arena y una burbuja de aire escapó de la boca. Luego giró suavemente en el agua.
>
> En algún lugar, sobre la curva penumbrosa del mundo, el sol y la luna estaban luchando. Y la película de agua sobre el planeta tierra se inclinaba levemente hacia un costado mientras el sólido centro giraba. La gran oleada de la marea avanzó todavía más sobre la isla y el agua subió. Mansamente, rodeado por una orla de criaturas curiosas y relucientes, en sí mismo una forma plateada bajo las constelaciones inmutables, el cuerpo muerto de Simón se dejó llevar hacia el mar abierto.

Este maravilloso réquiem mudo transforma el cadáver de Simón en su propio monumento de mármol. Pero también nos muestra que está siendo devorado. A mi entender, son las "criaturas" las que aportan imprecisión. El autor nos brinda un par de detalles: ojos feroces, fosforescencia. Pero nosotros tenemos que inventar el resto. ¿Y los dientes que muerden o desgarran en su terrible resplandor? O quizá prefiramos pensar que no lo están devorando y sólo lo hozan curiosas mientras lo empujan hacia el mar. Después de todo, el texto no dice una cosa ni la otra. Es obvio que las criaturas son importantes: son los únicos actores vivos en la escena. Son los heraldos de la naturaleza y reciben de vuelta a Simón en el universo no humano. Pero cómo las imaginemos es cosa de cada uno. Por supuesto que podemos elegir dejarlas imprecisas... o creer que lo hacemos. Pero por muy imprecisas que creamos dejarlas, algunas imágenes se filtrarán —los ojos feroces, la estela de vapores—. Y nuestra manera de interpretar esas palabras nos obligará a imaginar, es decir, a crear. No existe otra opción, salvo no leer.

Creo que esta clase de escritura comenzó con Shakespeare. Eso no significa que niegue que haya imprecisión capaz de estimular la imaginación en la literatura medieval: en el *Troilo y Crésida* de Chaucer, por ejemplo. Por supuesto que la hay. Todos los textos escritos requieren interpretación y son, en ese aspecto, imprecisos. Pero con Shakespeare ocurrió algo nuevo, algo que nunca había ocurrido antes. Un enorme flujo de escritura figurativa transformó su lenguaje: una epidemia de metáforas y comparaciones que se propagaron por todos sus tejidos. Si este fenómeno podría haberse dado en otro idioma que no fuera el inglés es una cuestión demasiado compleja

para tratarla aquí. De lo único que podemos estar seguros es de que no ocurrió, y además es probable que sólo el idioma inglés —por carecer de sustantivos declinables, por caso— tuviera la flexibilidad necesaria para que un escritor como Shakespeare desarrollara un estilo figurativo. Como la rima, la metáfora es una manera de conectar las cosas contraria a la razón. Lo mismo que la comparación. Cuando la escritura está plagada de metáforas y símiles, como ocurre en Shakespeare, la imaginación debe esforzarse para unir elementos que el pensamiento racional mantendría separados. Vale decir que continuamente debe producir, mediante el ingenio, precisión —o cualquier otra cosa parecida a la precisión— a‘partir de la imprecisión. Suele decirse que Shakespeare tomó la posta que Marlowe había dejado, y que no podría haber escrito sus obras si Marlowe no hubiera escrito antes. Pero Marlowe es otra clase de escritor, mucho más crudo, sólido y preciso que el exuberante Shakespeare. La imprecisión suprema de Shakespeare se aprecia fácilmente si comparamos la manera en que el judío de Marlowe —Barrabás— y el judío de Shakespeare —Shylock— hablan de su riqueza. Escuchemos primero a Barrabás:

> Bolsas de ópalos feroces, zafiros, amatistas,
> duros topacios, esmeraldas verdes como la hierba,
> bellos rubíes, diamantes relucientes [...]

Y así continúa. Está muy bien, dirá el lector. Sí, claro que lo está. Pero no es impreciso, y por lo tanto la imaginación no tiene mucho que hacer. Es fácil visualizar bolsas repletas de joyas. Por supuesto que hasta los versos de Marlowe superan las posibilidades de artes visuales como la pintura y la fotografía. Es imposible pintar esmeraldas verdes como la hierba —salvo mediante algún artificio bizarro, como yuxtaponer hierba pintada y esmeraldas pintadas—, pero el lenguaje puede mezclarlas en un instante. La pintura no maneja la metáfora, que es la puerta de entrada al subconsciente, y eso la limita enormemente en comparación con la literatura. Es cierto que hay pintura surrealista, pero es estática, deliberada y por completo diferente de la naturaleza fluctuante e inestable del pensamiento. Sin embargo, con todo el debido crédito a las joyas de Marlowe, comparémoslo con el Shylock de Shakespeare cuando se entera de que su hija (que ha

huido con su amante llevándose parte del oro y las joyas del padre) está viviendo en Genova y ha cambiado un anillo por un mono.

> Me torturas,Tubal... Era mi turquesa. Lía me la regaló cuando era soltero. Yo no la hubiera cedido ni por una inmensidad de monos.

Marlowe jamás habría escrito eso. Más allá de la profundidad humana, la imprecisión es el sello distintivo de Shakespeare. "Una inmensidad de monos", la frase relámpago con que Shylock expresa su ingenio, su desdén y su ira, es inolvidable e inimaginable... o, más bien, imaginable en un infinito número de maneras. ¿Cómo la imagina usted? ¿Hay árboles y pasto en la inmensidad? ¿O sólo hay monos? ¿Son monos de distintas razas o todos iguales? ¿Con o sin cola? ¿De qué color? ¿Qué están haciendo? ¿O estas preguntas son demasiado exigentes? ¿Acaso su impresión es mucho más pasajera, mucho menos distinguible de la mera nebulosa de la imprecisión total? En cualquier caso, comparada con "esmeraldas verdes como la hierba", una "inmensidad de monos" es una inmensidad de posibilidades. Sentimos la tentación de decir que es una frase "vivida", y es comprensible que queramos usar esa palabra para definirla. Pero el adjetivo "vivido" suele emplearse para describir efectos definidos, como el patrón de brillo o la composición del color, y en ese sentido la frase de Shakespeare no es vivida, sino todo lo contrario. Se las ingenia para ser, simultáneamente, vivida y nebulosa. Es brillante e inescrutablemente imprecisa, y por eso atrapa la imaginación y no la suelta.

Lo mismo vale para el conjunto de las obras de Shakespeare. Su imprecisión, que estimula y desafía nuestra imaginación, las vuelve inagotables. Parece haberlo hecho casi desde el principio de su carrera, aunque alcanzó la excelencia a medida que su imaginación fue madurando. Los ejemplos que siguen a continuación —que para evitar introducciones tediosas he numerado— aparecen en orden cronológico, siempre y cuando éste se pueda determinar.

1) Éste pertenece a *Ricardo III.* El duque de Clarence describe una pesadilla en la qu® parece haber bajado al mundo subterráneo y encontrado allí a los espíritus de la gente que había matado.

[...] entonces se acercó vacilante
una sombra semejante a un ángel, el cabello reluciente
bañado en sangre, y chilló para que todos oyeran:
"Clarence ha llegado, el falso, huidizo y perjuro Clarence
que me apuñalara en el campo cerca deTewksbury".

¿Cómo puede una sombra ser semejante a un ángel? Las sombras son grises. ¿Y es la sombra o es el ángel el que tiene el cabello reluciente, o ambos? ¿Es una sombra de cabello reluciente con forma de ángel? Entonces, ¿por qué la sombra dice que Clarence es "huidizo" como si él —y no la sombra misma— fuese apenas una sombra pasajera? ¿Y cómo chilla? ¿Como un cerdo? ¿Como un bebé (aunque los bebés no chillan exactamente)?

La imaginación suele compararse con los sentidos internos. Nos parece ver cosas, tocar cosas, oír cosas y demás dentro de nuestras cabezas. Es una analogía conveniente. Pero también es equívoca, porque nuestros sentidos reales nos conectan con el mundo exterior y lo vuelven sólido. Sin embargo, nuestros sentidos internos son mucho menos definidos: más velados y pasibles de ser transpuestos, como en un sueño. Y por eso pueden responder —como en este pasaje— a algo que es a la vez una sombra y un ángel, opaco y brillante por igual. La imprecisión de Shakespeare explota esta dimensión de los sentidos internos.

2) Este fragmento fue tomado de *Troilo y Crésida,* probablemente escrita diez años después de *Ricardo III.* Los amantes deben separarse y Troilo se despide diciendo:

Nosotros, que con millares de suspiros
uno a otro nos hemos comprado, debemos vendernos por nada
con la brusca, breve exhalación de uno solo.
El tiempo ahora enemigo, con la premura de un ladrón,
se complace en su botín suntuoso; él no sabe cómo,
tantos adioses guarda como estrellas hay en el cielo;
entre suspiros y besos nunca dados
tartamudea un flojo adiós,
y a nosotros nos escatima un único, hambriento beso;
sinsabor de rotas lágrimas.

En palabras más llanas, esto quiere decir: "No tenemos tiempo para despedirnos como corresponde". Pero Troilo no quiere allanar terreno; más bien complejiza y fantasea. Inventa un culpable, el Tiempo, que es como un ladrón porque roba todos los adioses y los besos que los amantes, con toda justicia, deberían haber tenido tiempo de darse: todos los adioses que podrían haberse dicho y todos los besos que podrían haberse dado en un futuro que ya no va a ocurrir. Ese cúmulo de palabras no dichas y besos no dados es el "suntuoso botín" en el que se complace el Tiempo. Ahora bien, no es una bolsa ni un talego sino un "flojo adiós". ¿Por qué "flojo"? ¿Cómo puede una palabra pronunciada ser "floja"? ¿Acaso significa "malgastada" o "casual" o lleva implícita la idea de soltar amarras y partir? La metáfora del ladrón nos lleva a esperar no un "adiós" sino un talego o una bolsa, y el adjetivo "flojo" lo hace sonar como si la boca del talego se aflojara, quizá porque todavía está vacío o porque el Tiempo tiene demasiada prisa para sostenerla como corresponde, y "tartamudea". Nada de esto existe: ni el ladrón, ni el talego ni la bolsa, ni el adiós ni los besos. La imprecisión prolifera en estos versos. Su propagación dependerá de cuánto permitamos que se materialice la figura fantástica que ha construido Troilo. Si soltamos las bridas de nuestra imaginación quizá la veamos acumular todas las estrellas en su talego como un catastrófico agujero negro. O, en una lectura menos literal, las estrellas podrían quedar más allá de los límites del texto, como apenas un brillo o un resplandor. La construcción es nebulosa y flexible. Las lágrimas "rotas" son la imprecisión suma. No utilizamos la palabra "roto" para los líquidos. ¿Están rotas como perlas hechas añicos? ¿O como piedras de granizo deshechas por el impacto? ¿O como resplandecientes fragmentos cristalinos que reflejan los rostros de los amantes, como en un poema de Donne? ¿O son lágrimas "rotas" e inservibles, como juguetes rotos? Lo que prefiramos.

3) Este ejemplo fue tomado de *Otelo,* pieza escrita uno o dos años después de *Troilo y Crésida.* Instado por el artero Yago a creer que su esposa Desdémona tiene una aventura amorosa con el teniente Casio, Otelo Apresa su dilema con furia asesina.

¡El granero que era refugio de mi corazón,
donde he de vivir por siempre o perder la vida;
la fuente de la que manaban mis aguas,
cegada y para siempre seca; o convertida en cisterna
donde anudados se agitan horrendos sapos!
Oh Paciencia,joven querubín de labios rosados...
ay, sombríos como el infierno.

¿En qué piensa Otelo? La respuesta parece ser: en los genitales de Desdémona, o quizás en una combinación fantástica de sus genitales, su corazón y su amor. En cualquier caso, lo enloquece la idea de que alguien o algo más esté en una parte de ella que él creía íntima y reservada a él, y que fuera el centro de su amor y su virilidad. Es la imprecisión lo que vuelve tan atormentado e histérico su discurso. La imprecisión se hace presente porque Otelo no puede evitar imaginar, y no soporta imaginar, lo que ha ocurrido. Piensa en metáforas para defenderse de una verdad simple y horrible —"Casio se acostó con mi esposa"—, y piensa en metáforas porque la horrible y simple verdad, dicha de ese modo, no alcanza a expresar la monstruosa traición perpetrada contra el deseo, la adoración y el amor que la palabra "esposa" suscitaba en él hasta ahora. Como suele suceder con las metáforas, una cosa se transforma en otra y en otra y en otra en una secuencia arrebatadora. Hay un "granero": una cosa saludable, colmada de trigo y de dulce aroma donde el corazón descansa a salvo. Pero se transforma en una fuente, una imagen un poco más próxima a los genitales y sus fluidos. Luego se transforma en una "cisterna", que también podría ser saludable —una reserva pura que alimenta la fuente— pero que en la imaginación de Otelo se vuelve espantosa, un pozo atestado de sapos. ¿De dónde salieron los batracios? Obviamente no figurarían en una descripción racional de la infidelidad de su esposa. Pero como Otelo no soporta, ni siquiera ahora, imaginar algo tan repulsivo como la cópula real de Casio y Desdémona, debe reemplazarla por criaturas que le permitan expresar su odio y su desprecio pero en quienes no pueda reconocerlos. "Anudados" es una palabra horrible de pronunciar para Otelo porque imagina a los sapos entrelazados y estrechándose en pleno paroxismo sexual. La imagen arrasadora de Desdémona, que quizás envuelve con sus piernas la espalda de Casio mientras gozan del placer prohibido, cruza por un instante

su conciencia. Pero Otelo se obliga a regresar del umbral de la locura: "Paciencia". El origen de esta imagen es impreciso, tan impreciso como el de los sapos, pero podemos imaginar respuestas verosímiles. Joven, bella, santificada, ella (si es que es una "ella") es lo que fuera Desdémona antes de su caída. Después del horror de la cisterna la mente de Otelo vuelve, para despejarse, adonde está acostumbrada a volver en busca de imágenes puras: a Desdémona, a la que solía ser, y quizás esos labios rosados son por un instante los labios de su vagina, limpios y dulces como eran antes de convertirse en una cisterna. Pero el recuerdo de aquellos labios, y de lo que les ha ocurrido, lo empuja de vuelta a la furia: "Ay, sombríos como el infierno".

Ahora bien, ésta es una manera de imaginarlo. Otros lo imaginarán de otro modo. En cualquier caso, la imprecisión estimula nuestra imaginación.

4) Este ejemplo fue tomado del soliloquio de Macbeth, cuando contempla la posibilidad de asesinar al rey Duncan y teme las consecuencias.

> Además, este Duncan
> es de facultades tan dóciles, y tan preclaro
> ha sido en su gran tarea, que sus virtudes
> clamarían como ángeles, con lenguas de trompetas,
> eterna maldición contra su asesinato.
> Y la Piedad, como un bebé desnudo y recién nacido,
> a horcajadas del viento, y los querubines celestiales
> montados en los heraldos sin visión del aire
> soplarían el horrible crimen en cada ojo,
> y las lágrimas ahogarían el viento... No tengo espuelas
> para acicatear los flancos de mi voluntad; sólo la impetuosa
> ambición, que sobre sí misma salta
> y cae del otro lado...

La imprecisión, comben el pasaje de *Otelo,* podría expresar los pensamientos a medias formados de una mente atormentada. Pero es más raro todavía. Podríamos decir que, para que el discurso de Macbeth cause el máximo impacto —para que resulte imponente y

sublime como ocurre cuando lo escuchamos o leemos por primera vez—, debe ser entendido a medias, o menos que a medias. Debería pasar raudo en una gloriosa niebla de ángeles, trompetas, querubines y gigantescos bebés desnudos, como jóvenes guerreros que marchan despojados al combate. Es cuando tratamos de entender que surgen los problemas. El recién nacido desnudo que anda "a horcajadas" del viento al principio parece caminar triunfante sobre una ráfaga de viento fuerte: algo imposible de hacer para un recién nacido, por supuesto, pero la imaginación tiende a transformarlo en un fornido bebé ambulador azotado por el viento, que representa la fuerza poderosa de la inocencia indefensa o algún otro significado alegórico similar. Pero si observamos por segunda vez el pasaje veremos que no es así: "A horcajadas" significa "montado a horcajadas". El bebé desnudo está montado a horcajadas de una ráfaga de viento, o quizá montado sobre una ráfaga-trompeta formada por los ángeles con lengua de trompeta. Lo que hace evidente que el bebé está montado sobre una corriente de aire —como a lomo de un caballo— son los querubines del verso siguiente, porque ellos también van "montados" en caballos de aire: caballos que son ciegos ("heraldos sin visión") o quizás invisibles, o ambas cosas. Pero los "heraldos" no son los caballos sino sus jinetes —espadachines de armas livianas—; de modo que, o decidimos que Shakespeare ha "prolongado" el sentido de la palabra para hacerla significar "caballos", o debemos imaginar a los querubines montados a hombros de jinetes ciegos y aéreos que a su vez van a lomos de caballos de aire. Desmembrado de este modo, el pasaje comienza a parecer cómico —un desfile de personajes valerosos que se agitan en el aire sentados sobre nada— y termina cómicamente. Macbeth retoma la imagen de la cabalgata cuando piensa en sí mismo. Dice no tener espuelas para azuzar al (imaginario) caballo de su voluntad y supone dar un salto prodigioso sobre la montura y aterrizar del otro lado. Es una especie de truco de payaso circense, como el coche cuyas ruedas caen hacia los costados.

Por supuesto que no es gracioso. Es el derrumbe de una mente. Un escritor menos audaz que Shakespeare hubiera evitado las imágenes cómicas sustituyéndolas por algo más digno: corceles poderosos montados por poderosas figuras. Si, como sugerí antes, leyéramos el

fragmento sin pensar demasiado y sólo capturáramos vagas imágenes impresionistas, seguramente poseería esa clase de dignidad convencional. Y acaso prefiramos leerlo de ese modo. Pero buscarle sentido a la imprecisión y descubrir su potencial cómico es una práctica más afín al arte de Shakespeare porque no elude las palabras que él escribió. Aparentemente Macbeth quiere encontrar —o Shakespeare quiere encontrar para Macbeth— una serie de imágenes que conjuguen el poder elemental (los vientos), el poder militar (las trompetas, la carga de caballería), la inocencia (el bebé recién nacido), lo celestial (los querubines) y algo que haga llorar a la gente (polvo u otras partículas sopladas en los ojos). El resultado es este extraño e impreciso fragmento de poesía dramática.

Es tentador continuar dando ejemplos de imprecisión shakespeareana, pero debemos seguir adelante. Después de Shakespeare, la literatura inglesa no volvió a ser la misma. Poetas como Dryden, que resolvieron rechazar su riqueza figurativa, no pudieron evitar que esa misma riqueza los formara. Y los poetas para quien Shakespeare era un creador supremo —Milton, Keats, Tennyson— están inmersos en ella. A medida que la imprecisión del texto aumenta, el lector debe intensificar el esfuerzo imaginativo. En casos extremos tendrá que responsabilizarse casi por completo de dar sentido al texto. Como es el caso de "La rosa enferma", de William Blake:

Oh rosa, estás enferma:
el gusano invisible
que en la noche vuela,
en la tormenta que aúlla,
ha encontrado tu lecho
de dicha carmesí;
y su amor oscuro, secreto
destruye tu vida.

La mayoría de los lectores modernos pensarán que el "gusano" es un símbolo fálico, pero no es tan fácil. Los falos no suelen ser invisibles, ni tampoco vuelan. Además, en otra versión del poema Blake escribió acerca del amor oscuro y secreto de *ella,* no de él, lo que

excluye la interpretación fálica. Otra desventaja de la lectura fálica es que parece convertir al poema en una advertencia contra la falta de castidad femenina, cosa que no esperaríamos de Blake ("Es mejor asesinar a un niño en su cuna que albergar deseos irrealizados"). "Invisible" y "tormenta que aúlla" sugieren que los aéreos heraldos sin visión de Macbeth podrían formar parte de la genealogía del poema. Si bien esto no contribuye demasiado a la interpretación podríamos pensar que, si el gusano está del lado de los ángeles, el solitario lecho de dicha de la rosa quizá no sea tan bueno después de todo. Quizás es entrópico y yermo, y necesita ser expuesto al poder de la sexualidad... suponiendo que el gusano sea sexual. La ilustración que Blake realizó para el poema —una rosa con lo que parece ser un espíritu tratando de escapar de ella y un gusano mordisqueando una de sus hojas— no responde a los significados que sugiere el texto. Respalda nuestra idea de que el arte visual, con la definición y la solidez que le son propias, no puede igualar la imprecisión de la literatura. Nada de esto desmerece el poder del poema, por supuesto. Se lo considera una de las grandes piezas líricas breves de nuestro idioma, y, como no sabemos de qué se trata, es un notable ejemplo del potencial imaginativo de la imprecisión llevada al extremo de la falta de sentido... o, más bien, llevada al extremo donde crear sentido queda a cargo del lector.

Otro ejemplo de imprecisión extrema vinculado con la influencia de Shakespeare es el poema *Maud,* de Alfred Tennyson. Éste es el poema más shakespeareano de Tennyson. El lo llamaba su "pequeño Hamlet" y su trama —la enemistad entre familias, el baile, el duelo, la huida— es la misma de *Romeo y Julieta.* La manera de representar a una mente al borde de la locura deriva del estudio de los héroes trágicos shakespeareanos y de sus extrañas, inexplicables imágenes. El amante enloquecido, incapaz de dormir o de expulsar de su mente "el rostro frío y definido" de Maud, se levanta de la cama y sale al jardín oscuro:

> Oyendo la marea que hunde navios en su vasto rugir,
> los alaridos de la playa enloquecida, arrasada por las olas,
> anduve contra el viento del invierno, bajo un resplandor fantasmal,
> y encontré
> el brillante narciso muerto, y a Orion, bajo, sobre su tumba.

El brillante narciso, como los sapos de Otelo, parece venir de la nada. Hasta el momento el poema no ha mencionado ningún narciso, ni siquiera un jardín. Es posible que a Tennyson también le haya parecido que venía de la nada, igual que a nosotros. Como el sexo masculino del gusano de Blake, es algo que se piensa después. En las pruebas de galeras de *Maud* se lee "dulce narciso" en vez de "brillante narciso". Porque es irrazonable e inexplicable, el narciso brillante estimula la lectura creativa. ¿Es un narciso real o imaginario? Sería menos confuso si Tennyson hubiera escritro "un narciso brillante" en vez de "el brillante narciso". De ese modo sabríamos —o al menos tendríamos buenas razones para sospechar— que se trataba de algo que crecía en su jardín. El artículo hace que suene como algo que todos deberíamos reconocer... como "la luna" o "la constelación de Orion" del verso siguiente. La alternativa "dulce narciso" parece aludir a algo semejante (aunque, a decir verdad, es igualmente curiosa en este contexto). Una vez más, ¿cómo es posible que el narciso sea "brillante" y al mismo tiempo esté "muerto"? Los narcisos muertos son blandos y opacos. Pero quizá (como la shakespeareana "sombra semejante a un ángel de cabello reluciente") este brillante narciso muerto sólo existe en la mente. ¿O es un narciso real que antes brillaba y ahora está muerto? En la estrofa anterior el amante describe así el rostro de Maud, que aparece y desaparece en su sueño: "Pálido con el dorado resplandor de una pestaña muerta sobre la mejilla". ¿De allí salen el brillo y el tono macilento y la morbidez del narciso? Estas preguntas obtendrán distintas respuestas de los distintos lectores, y ello se debe a que las razones de la presencia del narciso en el texto son tan imprecisas que nos llevan a preguntarnos todas estas cosas.

Un tercer ejemplo (elegido, como todos los demás, simplemente porque me gusta, ya que los ejemplos son infinitos) fue tomado de "A una niña gitana a orillas del mar", de Matthew Arnold. Arnold escribió este poema después de haber visto a una niña de aspecto triste cuando estaba de vacaciones en la Isla de Man, y lo convirtió en un poema sobre las raíces de la tristeza humana. Entre éstas, para Arnold como para muchos otros Victorianos agobiados por la inquietud, se destacaba la pérdida de la fe religiosa que había privado a los humanos de las certezas divinas que otrora poseían y los había transformado en ángeles caídos (o más bien, como él mismo dice, ángeles "perdidos":

palabra que los hace sonar más perplejos y desorientados que "caídos").

> ¡Ah! No la nectarina amapola de los amantes,
> no la opacidad de la diaria labor; primavera letea,
> el olvido impone a los ángeles perdidos
> su gloria mancillada y su ala rastrera.

Los versos shakespeareanos que obviamente estaban en algún lugar del subconsciente de Arnold cuando escribió esto pertenecen a *Otelo,* y son declamados porYago cuando ve que su plan de envenenar la mente del moro para hacerlo sospechar de Desdémona comienza a funcionar:

> Ni la amapola ni la mandragora,
> Ni todos los embriagadores néctares del mundo
> Podrán devolverte el dulce sueño
> Que hasta ayer tenías.

Los contextos son diferentes, pero el eco es indudable.Y no sólo es verbal —"No la [...] amapola [...] No";"Ni la amapola [...] Ni"— sino que abarca el tema de la pérdida irreparable, inolvidable. No obstante, los ángeles perdidos de Arnold no figuran en Shakespeare, ni tampoco la atormentadora imprecisión del último verso. Leyéndolo, casi todos (supongo) pensarán en un pájaro herido. Más allá de esto, sin embargo, todos los detalles nos invitan a inventar. ¿Cuán malherido? ¿Qué clase de pájaro? ¿El adjetivo "mancillada" nos hace imaginar polvo —o sangre— sobre las plumas? ¿El ala "rastrera" sugiere que el pájaro lucha frenético por su vida? Una vez más, no es un pájaro sino un ángel, de modo que debemos llegar a un acuerdo imaginativo —algo entre pájaro y ángel— como tuvimos que hacerlo con la "sombra semejante a un ángel" de *Ricardo III.* La imagen arnoldiana del pájaro despierta sentimientos de dolor y simpatía hacia las criaturas indefensas mucho más que el discurso de Yago que le dio origen, pero el alcance de esos sentimientos y la proyección de la imagen de imprecisión variarán infinitamente con los diferentes lectores.

En su máximo extremo, la imprecisión poética se transforma en verso sin sentido. A decir verdad, "nonsense" es una etiqueta despectiva para una clase de poesía que, a juzgar por las pocas personas que han logrado escribirla, es a todas luces más difícil de escribir que el verso con sentido. La escritura inglesa de *nonsense* prácticamente comienza y termina con Lewis Carroll y Edward Lear, quienes se dedicaron al verso *nonsense* porque ambos eran sexualmente inaceptables (para los estándares de su época). Lear era homosexual y a Carroll le gustaban las niñas pequeñas con poca ropa. En aquellos tiempos la civilización condenaba y proscribía estas preferencias; por lo tanto, para Carroll y Lear, la civilización no tenía sentido. De allí el atractivo del *nonsense.* Sus obras maestras poéticas —el *Jabberwocky* de Carroll y los *Jumblies* de Lear— están lejos del sinsentido, si identificamos el sinsentído con lo insustancial. Los Jumblies sin duda satirizan la búsqueda literaria occidental desde Jasón y los argonautas, pasando por los relatos del Santo Grial, hasta llegar a los viajes espaciales —de nuestra época—. Como los héroes de estas historias, los Jumblies atraviesan territorios amenazantes —la "Zona Torrible" y "las colinas del Absoluburrimiento"— y su vehículo es osadamente frágil —una zaranda—. Las cosas que traen de vuelta —una "útil Carretilla","una colmena de Abejas plateadas", "un adorable Mono con patas de arrope"— son tan deseables a su manera como las maravillas que obtienen los buscadores más reales. El *Jabberwocky* de Carroll apunta a un blanco ligeramente distinto. Parodia el vasto género de la literatura de caballería occidental —que data, en inglés, del *Beowulf*— poblada de guerreros que luchan con monstruos o entre ellos. Al terminar con una estrofa idéntica a la primera insinúa que la matanza de monstruos no logra nada.

Asardecía y las pegájiles tovas
Giraban y scopaban en las humeturas;
Misébiles estaban las lorogolobas,
Superrugían las memes cerduras.

¡Con el Jabberwock, hijo mío, ten cuidado!
¡Sus fauces que destrozan, sus garras que apresan!

¡Cuidado con el ave Jubjub, hazte a un lado
Si vienen las frumiantes Roburlezas!

Empuñó decidido su espada vorpal,
Buscó largo tiempo al monxio enemigo
Bajo el árbol Tamtam paró a descansar
Y allí permanecía pensativo.

Y estaba hundido en sus ufosos pensamientos
Cuando el Jabberwock con los ojos en llamas
Resolló a través del bosque tulguiento
¡Burbrujereando mientras se acercaba!

¡Uno, dos! ¡Uno, dos! ¡A diestra y siniestra
La hoja vorpalina silbicortipartió!
El monxio fue muerto, con su cabeza en ristre
El joven galofante regresó.

"¡Muchacho bradiante, mataste al Jabberwock!
¡Ven que te abrace! ¡Que día más fragoso
Me regalas, hijo! ¡Kalay, kalay, kaló!"
Reiqueaba el viejo en su alborozo.

Asardecía y las pegájiles tovas
Giraban y scopaban en las humeturas;
Misébiles estaban las lorogolobas,
Superrugían las memes cerduras.*

La expresividad de este poema es evidente, y también es evidente que el lenguaje común no podría haberla alcanzado. Si comparamos la "cisterna donde anudados se agitan horrendos sapos" de *Otelo* con "las pegájiles tovas [que] giraban y scopaban en las humeturas" de Carroll, veremos que Carroll se ha acercado un poco más que Shakes-

* Lewis Carroll, tomado de "Jabbewocky", *Diario de Poesía* 43, Septiembre de 1997, traducción de Mirta Rosenberg y Daniel Samoilovich.

peare al remolino de los inexpresables e imprecisos sentimientos que albergamos en nuestro interior. El hecho de que debamos dejar atrás las palabras reales —y las categorías lógicas y precisas que éstas representan— cuando leemos a Carroll significa que se ha abierto la compuerta del inconsciente. Lo que sigue siendo impreciso es cómo es el Jabberwock. Sabemos que resofla y burbrujerea y que tiene ojos llameantes y una cabeza que puede ser cortada. Pero más allá de esto no sabemos nada de él. Lo mismo puede decirse de todos los monstruos que el Jabberwock parodia, desde Grendel en el *Beowulf* hasta el Smaug deTolkien. Su imprecisión los convierte en monstruos. Grendel puede cambiar de forma: a veces es lo bastante grande como para arrebatar a treinta hombres de la pradera o devorar a un guerrero adulto, a veces de un tamaño casi humano que permite a Beowulf arrancarle el brazo. Se dice que Grendel es un *mearcstapa,* que literalmente significa alguien que anda sin rumbo por la frontera o, menos literalmente, "un errabundo en la frontera baldía" (según la traducción de la edición de Klaeber), y esto significa que permanece en el límite de nuestra conciencia y que no nos atrevemos a dejar que se acerque.

El poeta que mejor anticipó la escritura de Carroll fue Spenser, cuya épica *La reina de las hadas* habla, como *Jabberwocky,* de guerreros y monstruos y es, como *Jabberwocky,* aunque en mayor escala, una cantera resplandeciente de extrañas grafías y palabras-formas inexpresables. Esto sume al texto en la imprecisión, y eso es justamente lo que pretende. Como Carroll, Spenser pensaba que sólo un lenguaje extraño y nuevo podía adaptarse a su mundo extraño y nuevo. Al llevarnos al cuestionable terreno de la alegoría, donde nada es lo que parece, también nos hace cruzar una barrera del lenguaje, por lo que volver al mundo real y hablar de su poema en lenguaje normal es como volver de unas vacaciones en el extranjero e intentar describir lo que hemos visto y oído. Una estrofa bastará para ilustrar el lenguaje de Spenserlandia. Es sobre el mito de Faetón, quien hubo de lamentar su vano intento de conducir el carruaje del sol:

> Esos briosos fauzfuegos que al Sol rastraban
> lucientes despenaron al desmente Faetón,
> Y entrepiernas lo hacían un monstruoso Escorpión

con sus feas garfiarras obstruyólos el paso.
La espantosa visión tal los fiz doltremer
que obliviaron los decursos cuánsabidos
y, llevando la eterna antorcha por mal camino,
al mundo bajo pura nocte y chenizas dieron;
y aun dejaron su rastro chamuscado en el cielo.

A diferencia de *Jabberwocky* esto no es gracioso, porque Spenser no apunta a la parodia, pero depende como *Jabberwocky* de palabras malformadas y acuñadas. "Craples" (garfiarras) por ejemplo es una palabra acuñada o neologismo —es decir que jamás había ocurrido en el idioma hasta este momento—, y la palabra acuñada es la imprecisión última, dado que el lector no puede tener la menor idea de qué significa más allá del ruido que hace y del sentido de las otras palabras que la rodean. "Craples" suena como "grapples", lo que podría insinuar que son garras, pero su aspecto y su grado de fealdad dependerán de la preferencia de los lectores.

Los ejemplos de Carroll y Spenser nos recuerdan que la poesía no es sólo una crítica de la vida, como decía Arnold, sino también una crítica del idioma. Renueva el idioma, lo rescata de la tumba vacua y superficial de la conversación cotidiana. Palabras como "slithy" (pegájiles) o "craples" son prueba fehaciente de la afirmación de Ted Hughes cuando dice que el lenguaje de la poesía está "orgánicamente vinculado al vasto sistema de significados de las raíces lingüísticas y las asociaciones, y cala hondo en el subsuelo de la vida psicológica". Los poetas siempre han sabido lo que la poesía *nonsense* victoriana redescubrió. "Los bosques de la noche" de Blake o el "Mucho he viajado en los reinos del oro" de Keats tienen tan poca relación con un significado estricto, afirmable, como "Misébiles estaban las lorogolobas". Las mujeres poetas, que han debido reformular el lenguaje masculino para poder usarlo, se han servido muy bien del *nonsense.* Emily Dickinson, por ejemplo, compone sus poemas con frases sin sentido: "El mocasín eléctrico del condenado a muerte" o "Como la lluvia sonaba hasta que se curvó". Los poetas modernos también se sintieron atraídos por el sinsentido en su afán por quitarse de encima los viejos significados poéticos. Cuando T. S. Eliot escribe (en "Miércoles de ceniza"):

> Señora, tres leopardos blancos se sientan bajo el enebro
> en el frescor del día, tras haber comido hasta saciarse
> mis piernas mi corazón mi hígado y aquello que contenía
> la esfera vacía de mi cráneo

obtiene un sinsentido más sublime que el de Carroll, pero evade el sentido con la misma eficacia. Los eruditos se han devanado los sesos buscando una explicación verosímil de los tres leopardos blancos. Elias se sienta bajo un enebro en el Libro de los Reyes I, versículo 19, pero no hay leopardos a la vista. El cuento "El enebro", de Jakob Grimm, muchas veces invocado como posible fuente del poema de Eliot, tampoco habla de leopardos. En la literatura medieval los leopardos simbolizan los placeres carnales, pero no son blancos. Y tampoco sabemos si los leopardos de Eliot devoraron a su víctima en el orden mencionado —primero las piernas, por último el cerebro— ni si, suponiendo que así fuera, eso tiene alguna importancia. No sabemos si Eliot habla en serio. Cuando unos versos más adelante menciona "las porciones indigeribles / que los leopardos rechazan" el poema suena a broma, pero no podemos estar seguros. El hecho de que quien habla haya sido devorado y no obstante continúe hablando podría significar que no ha sido devorado en realidad sino metafóricamente. Y quizá los leopardos también son metafóricos. Tenemos que decidir si los veremos como emblemas —tres leopardos blancos echados tal vez, como en una imagen heráldica— o como animales reales, o algo en medio de las dos cosas. Tampoco conocemos la identidad de la "Señora" a quien está dirigido el poema, y no hay nada que la especifique. Debemos afanarnos, entonces, por construirle una identidad también a ella. Es natural a la poesía de Eliot estimular y excitar a los lectores mucho antes de que comprendan qué significa —si es que alguna vez lo logran—. Ello se debe a que, como bien ilustra este fragmento, está construida con resonante y seductora imprecisión, como el verso *nonsense.*

Los ejemplos utilizados hasta ahora pueden parecer complicados e^nusuales y, en consecuencia, demasiado convenientes para mi hipótesis. Seguramente, protestará el lector, no *todos* los textos plantean preguntas con múltiples respuestas posibles como los que he propuesto hasta ahora. Seguramente hay textos más simples. Sí, por supuesto

que los hay. Pero hasta los textos simples requieren lectores creativos, y precisamente porque son simples el lector quizá no sea consciente de lo que debe aportar. La imprecisión se relaciona con cuestiones de espacio y distancia que automáticamente construimos a nuestro modo, sin siquiera pensar que otra persona podría leerlas de otra manera. Tomemos, por ejemplo, este simple poema deTennyson titulado "El águila":

> Aferra el risco con garras corvas;
> cerca del sol, en tierras solitarias
> rodeadas por el azur, se yergue.
>
> El mar rugoso serpea allá abajo; el águila
> lo observa desde la cumbre de sus montañas,
> y como el rayo, cae.

Hablando de este poema con mis alumnos descubrí que la palabra que provoca las reacciones más entusiastas es "rugoso", en el cuarto verso. Casi todos concuerdan en que da la sensación real y súbita de cuán alto se encuentra el águila, y a menudo la comparan con el mar visto desde un avión cuando aparece y desaparece, intermitente, entre las nubes. Pero el impacto visual de esa única palabra es, en cierto aspecto, engañoso porque tiende a oscurecer la imprecisión de las relaciones espacíales en el poema, relaciones de las que los lectores, si los interrogamos más a fondo, admiten tener conciencia subliminal. Porque la respuesta a la pregunta "¿A qué altura se encuentra el águila?" no es tan simple como parece, y la frase que obstaculiza la simplicidad es "cerca del sol" en el segundo verso. Esta frase sugiere algo que está más allá de la altura normal del águila; y lo mismo vale, en este sentido, para "rodeadas por el azur". El objetivo de estas frases —y de "en tierras solitarias"— es alejar lo más posible al águila de nuestra experiencia y transformarla en algo no del todo natural, distinto de un ave de presa ordinaria posada a la altura en que suelen posarse las aves de presa dentro de la atmósfera terrestre. La comparación con el rayo en el último verso es una señal del ascenso del águila a una distancia y una grandiosidad más allá del alcance habitual de los individuos de su especie. Estas sugerencias contrarrestan la imagen

simple y realista que ofrece el adjetivo "rugoso", de modo que tenemos dos conjuntos de indicaciones sobre la altura del águila en el poema: uno tamaño vida real y otro inconmensurablemente más grande. La fricción entre estos dos conjuntos otorga imprecisión al poema.

Todos los escritores deben interesarse por los efectos espaciales, pero Tennyson era particularmente sutil y por eso es útil para ilustrar la extraña e imprecisa sensación de espacialidad que se forma en nuestras mentes cuando leemos. En su poema "Will" imagina a un viajero solitario en el desierto que cruza con dificultad la "inconmensurable arena" bajo un cielo en llamas, mientras delante de él:

> Hundida en una arruga de la monstruosa colina,
> la ciudad resplandece como un grano de sal.

Adaptarse a ese símil lleva tiempo, y la adaptación implica expandir los límites de nuestro espacio interior hasta alejarnos de la ciudad lo suficiente como para que ésta parezca un grano de sal. Esta clase de movimiento nos hace sentir que nuestra lectura es creativa, y la experiencia posee la imprecisión que los símiles siempre estimulan. Porque la ciudad con sus edificios blancos que relumbran bajo el sol y el grano de sal —que por supuesto no tiene edificios— apremian a la imaginación, de modo que la lectura del símil requiere una rápida alternancia u oscilación entre ambas imágenes.

En este caso es obvia la artimaña de Tennyson para hacer que la ciudad parezca lejana: simplemente disminuye su tamaño. Pero sus juegos espaciales suelen ser más ingeniosos. Un buen ejemplo de ello son las cascadas vistas por los marineros de Ulises cuando se acercan a la tierra de los comedores de loto:

> [...] como humo descendente, la delgada corriente
> a lo largo del risco caer y detenerse, y otra vez caer parecía.
> ¡Una tierra de arroyos! Algunos, como humo descendente
> *j* o velos de la hierba más fina con lentitud caían,
> y en su lenta caída se alejaban;
> Irrumpían los otros entre luces y sombras vacilantes,
> dejando en su estela una soñolienta lámina de espuma.

¿Cómo logra Tennyson que las cascadas parezcan estar tan lejos? Lo primero que viene a la cabeza es que las hace caer muy lenta y suavemente, cosa que por supuesto no ocurriría si estuviéramos cerca. El hesitante "caer y detenerse y caer" lleva la lentitud extrema al punto de interrumpir el movimiento, y la comparación con el humo les quita inminencia y peso aunque supuestamente alude a la perpetua niebla de rocío provocada por la masa de agua desplazada. "Soñolienta lámina" vuelve letárgico y onírico el impacto del agua al caer. Pero es tan esencial para crear distancia como la lentitud y como, aunque menos obvio, el silencio. En estos versos no se oye siquiera un suspiro. Estamos tan lejos que el ruido atronador de los torrentes es silencioso: tan silencioso como el humo o un velo que cae. Tennyson, el poeta más sonoro en lengua inglesa, consigue el efecto distancia ensordeciéndonos... casi sin que nos demos cuenta.

En su poema "Dime que no aquí", una evocación de los placeres bucólicos, E. A. Housman también utiliza el sentido interno del oído para obtener un efecto visual interno de distancia.

> Sobre suelos bermejos, al borde de ociosas aguas,
> el pino deja caer su piña, y el cuclillo
> le grita todo el día a nada,
> solo en las cañadas boscosas [...]

"Grita" funciona como palabra-espacio y también como palabra-sonido, porque gritar es tratar de hacerse oír en el espacio. "Le grita" junto con "a nada" rodea al cuclillo de vacío. "Gritar" también sugiere otras cosas. Gritarle todo el día a nada parece fútil o insano, cosa que el canto de un pájaro jamás parece. Este cuclillo evidentemente no es sólo una grata reminiscencia. Su comportamiento es demasiado extraño y agitado. Acaso simboliza la insensatez de la naturaleza: brutal y sin sentido a pesar de su belleza. Pero el significado y la clase de significado siguen siendo imprecisos. El plural "cañadas" es inesperado y suma a la expansión espacial. ¿O quizás en las "cañadas" no hay "nada"? "Cañadas" abre innumerables espacios reverberantes en torno al cuclillo, espacios donde su grito es oído aunque en realidad no esté allí.

Todos los ejemplos espaciales mencionados hasta ahora repre-

sentan cosas que supuestamente existen en la realidad: un águila, una ciudad, cascadas, un cuclillo. Son reales en el mundo de cada poema y nosotros las recreamos mentalmente haciendo uso de todas las indicaciones imprecisas que encontramos a mano. Pero en el último ejemplo de espacio poético que ofreceré la cosa representada no existe y el poeta se describe a sí mismo en el proceso de crearla mentalmente, como casi siempre tiene que hacerlo el lector. El ejemplo fue tomado de la "Oda a una urna griega", de Keats: un poema que puede leerse, hasta cierto punto, como un panegírico de los sentidos internos ("La melodía oída siempre es dulce, pero cuánto más dulce /es la que no se oye"). Al mirar a las personas pintadas en la urna, el poeta imagina el pueblo del que provienen.

¿Quiénes son éstos que van al sacrificio?
¿Hacia qué verde altar, misterioso oficiante,
conduces esa res que muge al cielo,
cubierto con guirnaldas su suavísimo lomo?
¿Qué pueblo junto al río o junto al mar,
o erigido en un monte, con tranquilas murallas,
esta pía mañana se ha quedado vacío de su gente?
Tus calles, pueblo diminuto, siempre
seguirán en silencio, y ni una sola alma
regresará a decirte por qué estás desolado. *

Como bien lo indican las preguntas sin respuesta, esta estrofa habla de la imprecisión y del intento de volver precisa la imprecisión, tarea que casi siempre queda en manos de los lectores de literatura. Aunque el pueblo sigue siendo ignoto, comienza a adquirir rasgos: calles, murallas. Por supuesto que no hay tal pueblo. Las figuras pintadas en la urna son sólo figuras pintadas en una urna. No vienen de ninguna parte. El poeta imagina que deben venir de un pueblo, y luego comienza a imaginar el pueblo y así sus pensamientos se apartan cada vez más de lo real. Las calles no seguirán siempre en silencio

* Tomado de John Keats, *Belleza y verdad*, Madrid-Buenos Aires-Valencia, Pre-textos, 1998. Traducción y notas de Lorenzo Olivan.

porque no hay calles. Ninguna "alma" puede regresar porque no hay almas, sólo figuras pintadas. Regresar al pueblo a decirle por qué está desolado es imposible, porque nadie lo abandonó jamás y además ni siquiera existe. Pero contra estas negativas perentorias los versos de Keats construyen un pueblo alternativo, impreciso, imaginario e indestructible. Este pueblo es tan real como Simón en *El señor de las moscas* o cualquier otro personaje de ficción. Existe allí donde existe todo aquello acerca de lo cual leemos: en nuestra mente. El hecho de que jamás haya existido fuera de nuestra mente lo vuelve más plenamente nuestro. Nosotros lo creamos y lo poseemos, nosotros lo rescatamos de la nada.

Es cierto que lo que vemos no tiene la precisión de un pueblo real. El grado de precisión de nuestros sentidos internos —que operan en nuestra imaginación y son estimulados por las palabras— es muy variado; y para la mayoría de las personas el sentido de la vista es el más preciso. Pero ninguno tiene la precisión de nuestros sentidos reales, externos. Si fueran tan precisos como éstos estaríamos hablando de alucinaciones, una condición mórbida que la lectura normalmente no produce. Como hemos visto en el Capítulo Tres, el lenguaje corresponde a un área cerebral más joven que la de la visión y en consecuencia está menos desarrollado; por eso es imposible describir una cara con palabras con la certeza de que nuestro interlocutor podrá reconocerla, mientras que una fotografía logra ese efecto de manera instantánea. Lo mismo puede decirse de los otros sentidos. Ninguna palabra podría comunicar una sinfonía con tanta precisión como su ejecución orquestal. Con los sentidos del tacto, gusto y olfato las palabras resultan todavía más inadecuadas. Imaginemos cómo sería describir con palabras el espesor de papel de lija que necesitamos para un trabajo especializado, mientras los dedos pueden elegirlo sin equivocarse. Ni siquiera Proust podría haber descripto el sabor de una magdalena de modo que alguien que jamás hubiera probado una pudiera distinguirla de otras confituras.

Esto podría parecer una desventaja del lenguaje. No obstante, es justamente esta imprecisión del lenguaje lo que, como hemos visto, explota la literatura. En lo atinente a activar la imaginación del lector, es una ventaja que las palabras no sean fijas y definidas como una pintura. Si los comparamos con fotografías o conciertos sinfónicos, las

imágenes, los sonidos, los olores, los sabores y las texturas son indefinidos en literatura... y es por eso que se adaptan a los distintos lectores. Al leer recurrimos a nuestro archivo personal de imágenes, sonidos, olores, sabores y texturas, y esto fortalece la sensación de que el texto nos pertenece. Cuando Keats describe a Madeline quitándose la ropa de pie "semioculta, como una sirena entre algas marinas" en "The Eve of St Agnes",la sensación de algo frío y resbaladizo no nos vendría a la mente si jamás hubiéramos tocado un alga marina. Cuando ella "abre el broche de sus recalentadas joyas" sabemos, aunque jamás hayamos tocado joyas recalentadas, cómo se sienten el calor y las joyas, y reuniéndolos en nuestra imaginación advertimos cuánto debe arder su cuerpo para calentar las joyas a pesar del frío gélido de la habitación donde se encuentra. En su novela *Pincher Martin,* Golding describe al único sobreviviente de un barco de guerra que ha sido torpedeado. Famélico sobre una roca desnuda en medio del océano Atlántico, hurga en sus bolsillos y encuentra el envoltorio de una barra de chocolate:

> Lo desenvolvió con extremo cuidado, pero no quedaba nada adentro. Acercó la cara al papel reluciente y entrecerró los ojos. En un repliegue había un solitario grano marrón. Sacó la lengua y lamió el grano. La penetrante dulzura del chocolate lo aguijoneó, momentánea y agonizante, y luego se desvaneció.

El dolor de esta escena es fruto de la brillante pluma de Golding, pero el sabor real del chocolate no está allí y no podría estarlo a menos que alguna vez hayamos probado el chocolate. Lo mismo ocurre con el olor. Ningún autor (que yo sepa) ha escrito sobre el aroma del ligustro en flor de manera tan evocadora como Michael Frayn en los primeros párrafos de *Espías.* Pero si nunca hemos aspirado el perfume de la flor del ligustro, serán sólo palabras. Frayn pone el recuerdo, el lector pone el jroma.

Pido disculpas si todas éstas parecen obviedades. Pero la capacidad de la literatura de capitalizar las discapacidades del lenguaje no siempre ha sido reconocida, o al menos eso parece. Que el lenguaje no pueda comunicar plena y definitivamente sentido suele considerarse una desventaja que lo vuelve menos útil de lo que podría haber

sido, cuando en verdad esa incapacidad de comunicar plena y definitivamente es condición de existencia de la literatura. La imprecisión de nuestros sentidos internos —incluidos la vista y el oído internos— permite que los escritores, con extrema rapidez, nos hagan transitar interminables senderos de imaginación sensorial. En el *Comus* de Milton, por ejemplo, la joven heroína, perdida en un bosque oscuro y asustada, comienza a sentir pánico:

> Miles de fantasías
> comienzan a agolparse en mi memoria;
> formas que llaman, y horrendas sombras gesticulantes,
> y lenguas de aire que silabean nombres humanos
> sobre las arenas, y las orillas, y la inmensidad desierta.

La palabra "silabean" apela a nuestro (de acuerdo, a *mi)* oído interno, pero de una manera imposible de describir. "Silabean" suena como si esas voces fantasmales pronunciaran los nombres con extrema lentitud y cuidado e incluso atonalmente, como máquinas, y quizá con más sibilantes de las que cabría esperar. Pero nada de esto se puede justificar. Todo es subjetivo: y ésa es mi hipótesis. "Silabean" activa nuestro oído interno, pero lo que cada uno de nosotros escuche dependerá de su imaginación individual. Recuerdo otro breve pero ilimitado efecto de este tipo en "Una tumba en Arundel", de Philip Larkin. Larkin imagina cómo las efigies de piedra del conde y la condesa han yacido, lado a lado, en el transcurso de los siglos:

> La nieve cayó, sin fecha. La luz
> atravesó los cristales cada verano. Una nueva
> camada de cantos de pájaros aró la misma
> tierra cargada de huesos. Y por los senderos
> llegaba la gente, infinita, cambiada [...]

"Cambiada" es inagotablemente impreciso y en consecuencia inagotablemente sugestivo. Describir cómo se habrá modificado el aspecto de los visitantes de la catedral de Chichester, cómo habrán cambiado sus ropas y sus voces y su lenguaje en el transcurso de seiscientos años llevaría otros seis siglos. Los versos de Larkin nos lanzan

a la imaginación infinita, y la infinitud —la imposibilidad de concebirla-— provoca una sensación de perplejidad afín a la que sienten el conde y la condesa del poema. Mientras yacen observando las incontables nuevas clases de personas que van y vienen, su sensación de sí mismos en tanto personas se debilita ("Llegaba la gente, infinita, cambiada / y borraba su identidad" prosigue la estrofa). Entonces, la imprecisión de ese "cambiada" no sólo nos obliga a pensar en la historia de los trajes, la lengua y las costumbres inglesas sino también en la creciente alarma de los dos observadores, atrapados en la piedra y no del todo capaces de comprender lo que le está ocurriendo a la raza humana.

Las ventajas imaginativas que ofrece la imprecisión pujan tanto con la precisión que algunos de los efectos más notables de la literatura dependen por completo de la nebulosidad e indefinición de nuestros sentidos internos.Vale la pena citar el caso de Calibán, cuando intenta tranquilizar a los marineros náufragos en *La tempestad:*

> No temáis, la isla está llena de ruidos,
> sonidos y aires dulces, que dan placer y no lastiman.
> A veces un millar de instrumentos vibrantes
> susurran en mis oídos; a veces voces
> que, si despertara después de un largo sueño,
> me harían volver a dormir; y entonces, si soñara,
> las nubes se abrirían y mostrarían riquezas infinitas
> a punto de caer encima de mí; riquezas que, cuando despertara,
> rogaría volver a soñar.

Nada es preciso aquí. Shakespeare evita la definición en todo momento y cualquier intento de revertir el procedimiento parecería burdo. Por ejemplo, un director de cine ansioso por no aburrir a su público con el anticuado verso blanco podría querer revitalizar el discurso de Calibán mediante modernos adelantos tecnológicos. Quizás optaría por una etérea e ilustrativa música de fondo para la descripción de lo que oye Calibán o utilizaría diáfanas lluvias doradas para simular las "riquezas" prontas a caer del cielo. Existen incontables antecedentes de estas supuestas mejoras. Cuando Fausto —en la película basada en el *Doctor Fausto* de Marlowe y protagonizada por

Richard Burton y Elizabeth Taylor—, enloquecido de terror y a punto de ser arrastrado al infierno por los demonios, aúlla: "Mirad, mirad cómo corre la sangre de Cristo en el firmamento"... la cámara complaciente sube y enfoca una gran mancha roja en el cielo. Lo único que consiguen estos efectos especiales es anular las inagotables reservas de imprecisión del lenguaje e invalidar la imaginación del público. La potencia del discurso de Calibán es inseparable de su vaguedad y depende de ella, y los lectores o el público deben transformarlo en sensaciones internas personales, pasajeras y siempre cuestionables. Es difícil imaginar un sonido "vibrante" que al mismo tiempo sea un "susurro", pero debemos encontrar alguna manera de registrar esas palabras con nuestros sentidos internos. Lo mismo vale para los certeramente indefinidos "ruidos", "sonidos" y "voces". ¿Y qué clase de "riquezas" están a punto de caer de las nubes? Esta sensación de significados veloces e indefinidos es típicamente shakespeareana. Es cierto que la imprecisión tiene un objetivo especial en este discurso por estar relacionada con el *pathos* de Calibán, que sólo puede expresar con torpeza sus breves rachas de felicidad. Pero, como hemos visto, en Shakespeare la imprecisión es norma y parte integral de su potencia creativa.

Lo que hemos leído en el pasado afecta nuestra manera de leer y de dar sentido a la imprecisión de lo que leemos. Nuestras lecturas pasadas forman parte de nuestra imaginación, y con eso leemos. Como el registro de lecturas de cada lector es diferente, cada lector aporta un nuevo imaginario a cada libro o poema.También, cada lector establece nuevas conexiones entre los textos y construye, con el correr del tiempo, sus propias redes de asociaciones. Esta es otra manera de sentir que creamos lo que leemos. Lo que leemos parece pertenecemos porque armamos nuestro propio canon literario, compuesto por nuestras predilecciones. Las redes asociativas que construimos no dependen de la detección de alusiones o ecos —aunque a veces podamos advertirlos— sino de las conexiones imaginarias que puedan existir pura y exclusivamente para nosotros. Por supuesto que esto vuelve difícil escribir sobre el tema, dado que sólo puedo dar ejemplos de conexiones que se me ocurren. Sin embargo, no es tan distinto del resto de este capítulo y, hasta donde puedo colegir luego de haber interrogado a amigos y alumnos, mis conexiones no son más

arbitrarias que las de cualquier otro. El ejemplo de nexo negativo que me viene a la cabeza combina las ideas de pájaros y oscuridad. El punto de partida podría ser la meditación de Macbeth antes del asesinato de Banquo:

> La luz se vuelve espesa, y el cuervo
> retorna al tupido bosque;
> Las cosas buenas del día comienzan a cabecear y adormecerse,
> mientras los negros heraldos de la noche se arrojan sobre sus presas...

Como de costumbre, este fragmento es impreciso porque no está claro si el cuervo es un negro heraldo de la noche o una cosa buena del día. El hecho de que regrese a descansar en la rama de un árbol cuando cae la noche sugiere que podría ser bueno, pero la negrura de su plumaje indica lo contrario. En *Macbeth* aparecen otros pájaros oscuros además de este cuervo —"El cuervo es ronco"; "Escuché gritar al búho"—, y la dupla oscuridad-pájaro es característica (me parece) de la literatura inglesa. Alcanza, por ejemplo, al Casaubon de George Eliot, con su hábito de sentarse en la oscuridad a estudiar las deidades solares y su frígido cortejo de Dorotea, semejante "al graznido de una corneja enamorada". Se extiende a *Casa desolada,* de Charles Dickens, donde al caer la noche, Snagsby "ve un cuervo, que todavía anda afuera, volar hacia el oeste". Más específicamente hacia Lincoln's Inn Fields, morada del señor Tulkinghorn, quien por cierto no es una cosa buena del día. Dickens estaba tan inmerso en Shakespeare que probablemente no sabía si, en casos como éste, lo estaba imitando o no. El poema "Cuervo", de Ted Hughes, añadió sus propios hilos oscuros a la trama, pero muchos otros poetas se le habían adelantado. El joven Milton, en su pastiche shakespeareano *Comus,* nos regala uno de los pájaros oscuros más raros de la literatura inglesa cuando Comus elogia las cadencias del canto de la Dama: "Cada cadencia vuestra dulcificaba al cuervo / de la oscuridad, hasta que sonreía". ¿Un cuervo sonriente? ¿O es la "oscuridad" la que sonríe? Y si así fuera, ¿cómo se vería su sonrisa? Más tarde, ya entrado el siglo XVII, vendrán las aves nocturnas de HenryVaughan ("ponzoñosas, sutiles aves de corral") y, con los románticos, el ruiseñor de Keats ("Escucho a oscuras") que evoca pensamientos de

muerte y es un eco del ruiseñor de Milton que "canta a oscuras" (frase que Keats subrayó en su ejemplar de Milton) y de los ruiseñores de Eliot en "Sweeney among the Nightingales" —cuyos excrementos ("granzas o cerniduras líquidas") salpican y se endurecen sobre la "rígida, deshonrada mortaja" de Agamenón— y el malhadado Zorzal Oscuro de Hardy, que canta su inexplicable canto de alegría en un paisaje de muerte. Búhos y murciélagos se suman a la oscura red: los búhos que el apavorado niño de Wordsworth imita al cruzar el lago oscuro, con sus "prolongados gritos y alaridos", los murciélagos de Bacon ("Las sospechas son entre los pensamientos como los murciélagos entre las aves; siempre vuelan entre dos luces") y hasta el Drácula de Bram Stoker que se desliza pared abajo transmutado en murciélago.Y por último, para terminar donde comenzamos, la más grande comitiva de aves emisarias de la muerte: *El fénix y la tortuga,* de Shakespeare, que excluye al búho ("heraldo chillón") de la fila de dolientes pero admite al cisne, famoso por su "música mortuoria", y a un corvino de sexo indeterminado:

> Y tú, atiplado y anticuado cuervo,
> que tu negro sexo formaste
> del aliento que diste y tomaste,
> entre los dolientes habrás de marchar.

Si hablamos con otros lectores pronto descubriremos que esta clase de redes asociativas es un lugar común. "Eso me recuerda...", dirá alguno y de inmediato vislumbraremos una trama de conexiones completamente nuevas. No pretendo insinuar que esto sea particularmente significativo, ni tampoco que vayan a surgir importantes verdades literarias de nuestras pesquisas imaginativas individuales. Por el contrario, justamente porque son arbitrarias y personales, justamente porque no son un teorema matemático donde todas las piezas se mueven en terreno común, estas redes contribuyen de manera esencial a fortalecer nuestro sentido de identidad. Convierten a la literatura en algo interno, especial para nosotros. El hecho de que podamos aprender de memoria poemas o fragmentos de prosa también es crucial y distingue a la literatura de las demás artes. Por supuesto que podemos tararear melodías o incluso reproducirlas mentalmente, pero

no es lo mismo que asistir a un concierto. Podemos recordar pinturas, quizá vividamente, y sin embargo es improbable que no queramos volver a verlas por el solo hecho de poder recordarlas. Pero el que aprende un poema de memoria lo hace suyo para siempre. Jamás tendrá que volver a consultar el texto original. Puede recitarlo para sus adentros en las horas perdidas. Es suyo. Le pertenece. El equivalente sería mudar "El beso" del Musée Rodin al living de nuestra casa, o salir del Frick con "Clase de música interrumpida" de Vermeer bajo el brazo o, para el caso, con "Caminata por St James's Park" de Gainsborough —aunque sería muy difícil hacerlo pasar por la puerta—. En cambio, con la literatura podemos cometer esta clase de hurtos desvergonzadamente y tantas veces como se nos antoje. Y es todavía mejor porque, suponiendo que pudiéramos llevarnos a casa la "Clase de música interrumpida", jamás podríamos hacerla formar parte de nosotros. No podríamos llevarla adentro ni hacer nuestra su belleza. Pero con la literatura sí podemos. Cuando las palabras de otro se alojan en nuestra mente, es imposible distinguirlas de nuestra manera de pensar.

Un último comentario. Dado que en el capítulo anterior (que trataba de ideas) utilicé principalmente ejemplos de la prosa y en éste (consagrado a la imaginación) utilicé principalmente ejemplos de la poesía, podría parecer que estoy diciendo que en la poesía no hay ideas. Nada más lejos de mí. De todos modos, la división poesía/prosa es difícil de manejar. Gran parte de lo que considero poesía (el pasaje sobre el cadáver de Simón en *El señor de las moscas,* por ejemplo) está escrito en prosa, y hay muchos poemas prosaicos. Pero, sea cual fuere la definición de poesía que creamos aceptable, la poesía transmite ideas y siempre lo ha hecho. A veces sus ideas parecen relativamente directas. Por ejemplo, el consejo de John Donne:"Duda sabiamente". O, yendo más atifes en el tiempo, la resolución del guerrero condenado a muerte en el antiguo poema inglés *La batalla de Maldon,* cuando lucha en imposible desventaja:

> Hige sceal heardra, heorte Jje cenre,
> mod sceal mare, J>e ure maegen lytla

que en realidad es intraducibie al inglés moderno, ya que no tenemos suficientes aliteraciones, pero significa algo así como: "El pensamiento debe ser más resuelto, el coraje más decidido, el poder de la voluntad más grande cuando nuestras fuerzas disminuyen". O, yendo todavía más atrás, las palabras de Eneas a sus seguidores en medio del desastre: *forsan et haec olitn meminisse iuvabit,* que a grandes rasgos se traduce como: "Algún día nos reiremos de todo esto", o más juiciosamente: "Quizás algún día nos alegrará recordar incluso este desastre". Todas estas ideas son lo bastante fuertes como para vivir por ellas.

Y aunque parezcan demasiado llanas citadas fuera de contexto, están —cuando las devolvemos a sus poemas de origen— cargadas de emoción. Esto es característico de las ideas poéticas. Las ideas poéticas no nos dicen cuál es la verdad: nos hacen sentir cómo sería conocerla. Podemos adueñarnos de ellas, cultivarlas y adoptarlas como propias porque nos hacen sentir al tiempo que nos hacen pensar. Cuando Larkin escribe:

> SÍ me convocaran
> a construir una religión
> haría uso del agua

la potencia de la idea radica en no ser específica, de modo que cada lector pueda adaptarla a sus necesidades. Transparente y común, el agua es emblema de libertad, no de coerción. Un vaso de agua, escribe Larkin, permite que "desde cualquier ángulo, la luz" se "congregue infinitamente". El gran poema "Canción de cuna" de Wystan Auden tampoco es específico:

> Descansa tu cabeza dormida, amor mío,
> humana sobre mi brazo sin fe;
> el tiempo y las fiebres consumen
> la belleza individual de
> los niños pensativos, y la tumba
> muestra que el niño es efímero:
> pero en mis brazos hasta que rompa el día
> deja que la criatura viva yazca,
> mortal y culpable, pero para mí
> lo único enteramente hermoso.

Presuntamente fue escrito pensando en un amante varón, pero el texto no lo revela. Se dirige a todos los amantes en su "común desfallecimiento". Nos dice lo que todos sabemos: que la belleza muere, que queremos que el amor dure para siempre, y que no durará. Pero amplía nuestro común conocimiento porque su carga emocional nos permite sentir con ella y apropiarnos de su sabia y amable resignación. Y así contribuye a esa sensación de posesión personal que, como he venido argumentando, es el don exclusivo de la literatura.

¿Y Shakespeare? Bien, por supuesto que Shakespeare tiene más ideas que cualquier otro escritor; muchos han compilado antologías de sus fragmentos sabios y profundos, aunque ya no está de moda hacerlo. Si tuviera que elegir un solo pensamiento shakespeareano al que aferrarme cuando todo lo demás falle, no lo tomaría de una de las grandes obras teatrales ni de los personajes importantes sino de Parolies en *Lo que bien empieza bien termina.* Parolles es un oficial del ejército pero también un cobarde y un bravucón. Su nombre indica que es pura palabra (como las obras de Shakespeare, para el caso). Los honrados oficiales que son sus compañeros de armas ven de qué madera está hecho y le gastan una broma. Le hacen creer que ha sido capturado por soldados enemigos y está a punto de ser torturado. Con los ojos vendados y muerto de miedo, Parolles suelta todo lo que esperan oír. Luego le quitan la venda de los ojos y cae en la ignominia y el desprecio. Abandonado por todos, humillado y arruinado, decide sobrevivir cueste lo que cueste:"Simplemente lo que soy / me hará vivir". Esta idea puede ser útil para todos nosotros y será una idea diferente para cada uno de nosotros, porque cada uno leerá "lo que soy" de distinta manera.

i

EPÍLOGO

He argumentado que no hay valores absolutos en las artes. Por mucho que nos desagraden, no podemos decir que las preferencias estéticas de otras personas sean "erradas" o "incorrectas". Mejor dicho, no podemos decirlo racionalmente. Las investigaciones recientes sobre la función cerebral, que aspiran a descubrir cuáles son las respuestas estéticas "normales", no han podido modificar esta situación porque no tienen manera de establecer si una respuesta es mejor o peor que otra. Podríamos condenar las preferencias estéticas de otras personas si es que tienden a provocar un comportamiento indeseable. Pero los vínculos causales entre preferencias estéticas y comportamiento son indemostrables. Otra alternativa sería condenarlas porque despiertan sentimientos inferiores a los nuestros ante una "verdadera" obra de arte. No obstante, esta afirmación sería irracional, tanto porque no tenemos acceso a los sentimientos de otras personas como porque no existe criterio alguno para decidir cuáles sentimientos tienen valor universal.

Pero si el valor artístico se redujera a un hervidero de preferencias personales, un escéptico como yo podría preguntar: ¿cómo es posible que los "grandes" artistas hayan alcanzado tanto reconocimiento? ¿Cómo explicar el ascenso —y, para el caso, la caída— de las reputaciones artísticas a nivel mundial? ¿Cómo podría un artista adquirir fama mundial si su obra no encarnara o simbolizara alguna clase de valor universal, aun cuando fuéramos incapaces de identificar ese valor?

Para responder a estas preguntas convendría, creo, establecer una comparación con las modas en otras áreas de la vida. Por qué cambian las modas y qué determina la dirección del cambio son preguntas

difíciles de responder, pero los teóricos se han ocupado de hacerlo en los últimos años. En su libro *Cuestión degusto,* Stanley Lieberson llega a la conclusión —a partir del estudio de, entre otras cosas, la moda en la elección del nombre de los hijos—• de que hay dos influencias mayores sobre el gusto: los mecanismos de cambio internos y las fuerzas sociales externas. Hace referencia a *Art Worlds,* de Howard Becker —que llama la atención sobre el papel central de los grupos en el surgimiento de la innovación artística— y *The American Symphony Orchestra: A Social History of Musical Taste,* de John H. Mueller, basada en los programas de música ejecutados por las orquestas norteamericanas entre 1875 y 1950, que rastrea el descenso en popularidad de seis compositores: Schumann, Berlioz, Mendelssohn, Schubert, Liszt y Rubinstein.

Para Lieberson la moda es un mecanismo de cambio interno que, una vez puesto en marcha, generará indefinidamente nuevas preferencias sin necesidad de ninguna influencia externa. Pero también reconoce la importancia de ciertos factores, como la imitación de clase: el proceso por el cual las modas de las clases altas son imitadas por las clases bajas, que de esta manera ejercen constante presión sobre las clases altas y las obligan a innovar. Por supuesto que estudios como el de Lieberson no suponen ningún "valor" intrínseco en una moda ni en otra. Cuando decimos que alguien tiene buen gusto y que alguien no, lo único que estamos diciendo, en opinión de Lieberson, es que nos gustan o disgustan sus preferencias —en cuanto a la ropa, por ejemplo— dentro del contexto de opciones disponibles. Pero los estudios del gusto, aunque no hacen suposiciones de valor, pueden identificar en los distintos períodos factores sociales que influyen sobre la dirección del cambio. Lieberson se refiere a un artículo de EdwardTenner sobre la moda en los sombreros masculinos que nos permitirá establecer una comparación a grandes rasgos con los cambios en el gusto artístico durante el mismo período. Tenner señala la caída masiva en popularidad de los sombreros de fieltro de ala ancha después de la Segunda Guerra Mundial. Antes de la guerra los hombres de todas las clases sociales usaban ese estilo de sombrero, como lo muestran las fotos de las colas del pan en Nueva York durante la Gran Depresión o los refugios para personas sin techo en Londres. Pero el sombrero de fieltro de ala ancha desapareció des-

pués de la guerra y fue reemplazado por la gorra de béisbol, usada en todo el mundo por varones que en su inmensa mayoría jamás han jugado al béisbol y carecen de las condiciones necesarias para destacarse en ese deporte.

Entre los factores sociales que podrían invocarse para explicar este cambio podríamos mencionar el aumento de la informalidad, dos de cuyas evidencias podrían ser el creciente uso de apodos en el lugar de trabajo y el prestigio de los Estados Unidos como superpotencia mundial. Si buscáramos un cambio en el gusto artístico atribuible a los mismos factores sociales, podríamos mencionar la escasa reputación del otrora celebrado pintor Victoriano de escenas clásicas Sir Lawrence Alma-Tadema y el ascenso a las cumbres mundiales del expresionista abstracto norteamericano Jackson Pollock. Los óleos meticulosamente ejecutados de Alma-Tadema expresan el encanto de la vida elegante y el prestigio social de la educación clásica. Al colocar las telas sobre el piso y arrojarles pintura de una lata, Pollock representa la informalidad proletaria, y su reputación global es síntoma del predominio cultural de los Estados Unidos. En tanto superpotencia, los Estados Unidos necesitaban tener un pintor con prestigio mundial, así como tuvieron que ganar la carrera espacial y conquistar el mundo con bebidas gaseosas, goma de mascar y gorras de béisbol. Deducir de esto que Pollock es intrínsecamente mejor pintor que Alma-Tadema equivaldría a afirmar que las gorras de béisbol son intrínsecamente mejores que los sombreros de fieltro de ala ancha y añadirles valores absolutos, universales y eternos de los que los sombreros de ala ancha carecen. Del mismo modo, afirmar que hemos "progresado" en nuestro discernimiento artístico porque preferimos a Pollock sobre Alma-Tadema equivaldría a afirmar que la diseminación de las gorras de béisbol a nivel mundial es una clara señal de que ha mejorado nuestra percepción en cuestiones de sombreros. Una vez más, la hipótesis —con la que solemos toparnos— de «¡ue el gusto por la vanguardia artística "demuestra ser correcto" cuando es aceptado por la posteridad significaría, aplicado a nuestro ejemplo sombreril, que las gorras de béisbol siempre fueron verdader- y esencialmente superiores a los sombreros de fieltro de ala ancha, aunque en un principio esto sólo era evidente para una talentosa minoría de fanáticos del béisbol cuya superioridad estética y cuyo gusto por fin han sido reivindicados.

Espero que mis palabras no induzcan a pensar que creo que Alma-Tadema es mejor pintor que Pollock o viceversa, o que quienes alcanzan el éxtasis espiritual con uno de estos dos artistas (o para el caso con las gorras de béisbol, como sin duda les ocurre a algunos niños pequeños) están equivocados. Si me preguntaran cómo decidir, en este mundo relativista, a qué artistas, músicos o escritores prestar atención, diría que el postulado del doctor Johnson lleva la delantera:

> Lo que la humanidad posee desde hace tiempo ha sido estudiado y comparado a menudo: y si la humanidad persiste en valorar lo que posee es porque las frecuentes comparaciones han confirmado la opinión favorable.

En otras palabras, si nos atenemos al canon es menos probable que perdamos el tiempo.

Sin embargo, existe un campo de la actividad humana cuyos resultados y progresos pueden evaluarse y medirse con más certeza que en las artes. La ciencia, sostiene el sociólogo francés Emile Durkheim, no sólo ha reemplazado a las artes sino también a la religión como *locus* de la verdad:

> Los filósofos han especulado a menudo que, más allá de los límites del entendimiento humano, existiría un entendimiento universal e impersonal del que las mentes individuales buscan participar por medios místicos; pues bien, esta clase de entendimiento existe, y no en un mundo trascendente sino en éste. Existe en el mundo de la ciencia, o al menos es allí donde progresivamente se realiza, y constituye la fuente última de vitalidad lógica a que puede atenerse la racionalidad humana individual.

Las verdades científicas son verificables y el progreso de la ciencia puede medirse en muchos campos, desde la cirugía de trasplante cardíaco a la fisión nuclear. La ciencia occidental se autorrestringió desde sus comienzos a formular preguntas pasibles de ser respondidas y cumplió escrupulosamente las reglas de prueba y evidencia, cosa que las artes no han hecho. En consecuencia, "verdad científica" significa algo definido mientras que "verdad artística" es un concepto

nebuloso. Es verdad decir, por ejemplo, que la Tierra gira alrededor del Sol, mientras que afirmar que Pollock es mejor pintor que Alma-Tadema, o viceversa, no es una hipótesis verificable sino una simple opinión. Y sería así aunque fuera una opinión compartida por muchísima gente, o incluso por todas las personas vivas.

¿Acaso esto significa que las artes no tienen acceso a la verdad? Los amantes del arte han negado hasta el cansancio semejante acusación. Schopenhauer sostenía que el arte era una forma de conocimiento, puesto que daba acceso intuitivo y directo a las verdades metafísicas, "las formas permanentes, esenciales del mundo y todos sus fenómenos". El filósofo Hans-Georg Gadamer ha dicho que el arte es "una transformación hacia la verdad"; el pintor Piet Mondrian afirmaba que el arte abstracto revelaba "el verdadero contenido de la realidad" y "las grandes leyes ocultas de la naturaleza"; Jeanette Winterson habla de "la inmensa verdad de Picasso" y demás. ¿Qué debemos pensar de estas proclamas? Obviamente difieren de las proclamas de verdad de la ciencia porque no son verificables, y es lamentable que el modo en que suelen ser formuladas oscurezca esta diferencia. La manera en que un físico atómico entendería la frase "Las formas permanentes, esenciales del mundo y todos sus fenómenos" no tendría relación alguna con lo que Schopenhauer quiso decir, y lo que Schopenhauer quiso decir le parecería una fantasía a la mayoría de nuestros contemporáneos. Hablar de la "verdad" del arte es manifestar una creencia personal, semejante a las profesiones de fe religiosa; y dado que no está sujeta a verificación no puede tener la misma clase de autoridad que aquellas "verdades" que sí lo están.

Sin embargo, la objeción más seria a las afirmaciones de que el arte es "verdadero" es que son restrictivas y limitadoras. Aunque pretenden otorgarle grandeza, <ífe hecho lo empequeñecen. El afán de verdad de la ciencia es reductivo porque cada respuesta verdadera desplaza a innumerables respuestas falsas. La ciencia progresa a expensas de sus errores pasados, que dejan de tener interés científico y pasan a formar parte de su historia. El arte no funciona de esta manera. En el arte no hay respuestas falsas porque tampoco hay respuestas verdaderas, y el pasado importa porque el presente no lo desplaza. Dado que el arte debe acomodarse a todos los gustos y preferencias personales (al menos de acuerdo con la definición de obra de arte propuesta en

este libro), es tan ilimitado como la humanidad misma y tan amplio como la imaginación. Por el contrario, la ambición de la ciencia es encontrar soluciones que no se vean afectadas por el gusto o las preferencias personales, y que en consecuencia eliminen de plano el factor humano. En este aspecto, el arte es infinito y la ciencia es limitada. Pero el arte sólo es infinito porque —y siempre y cuando— no permite afirmar ninguna verdad. Cuando se admiten reclamos de verdad —cuando se dice, por ejemplo, que Picasso es más "verdadero" que cualquier otro pintpr—, el espectro de lo que puede considerarse arte "verdadero" se achica y queda sujeto a la pesquisa policial, en vez de ser libre de toda ley y absolutamente inventivo como la inteligencia humana.

Que las artes son disfrutables para quienes las disfrutan es un hecho que quizá no he resaltado debidamente en este libro. Si no lo hice fue, en parte, porque el hecho de ser disfrutables no las distingue de muchas otras actividades humanas. Según parece, no existen pruebas de que las artes sean de algún modo más elevadas o mejores que esas otras actividades. Pero recomendar las artes sólo como una forma de goce y diversión tampoco parece muy atractivo. En un artículo titulado "La idea de la salud estética", Kevin Melchionne postula que las personas "estéticamente saludables" buscan experiencias nuevas y más refinadas tanto en las artes como en otras áreas. Ven el mundo como "un campo de posibles fuentes de satisfacción". Los signos de salud estética incluyen, según Melchionne, la capacidad de discriminar entre vinos finos y el gusto por las comidas exóticas y "las novelas complejas, las películas extranjeras y las instalaciones escultóricas bizarras". La persona estéticamente saludable será "goürmand" y amante del arte, dueña de un "apetito estético refinado pero voraz", y andará "a la caza de nuevas especias y productos para fraguar nuevas recetas". Melchionne acepta el consumismo y el lujo como bienes incuestionables y reduce a las artes —y a todas las demás cosas de la vida— a la elegante vulgaridad de una revista de avión. La defensa de las artes en puros términos de goce siempre conlleva este riesgo. Por otra parte, espiritualizarlas e imaginar que pueden aspirar al sentido y la importancia de una religión es un engaño (o al menos eso he intentado demostrar en el Capítulo Cinco).

Mi respuesta más esperanzada a la pregunta "¿Qué tienen de bueno las artes?" está al final del Capítulo Cinco, cuando hablo del

arte en la cárcel. Hay evidencia de que la participación activa en la creación artística puede afianzar la autoestima y ayudar a recuperarse a quienes se sienten excluidos de la sociedad. Quizá se deba al hecho de ser admitidos en una actividad que goza de prestigio social y cultural. Pero también parece reflejar que los parámetros de progreso o logros alcanzados en las artes son internos y dependen del propio juicio, y en consecuencia posibilitan una sensación de plenitud personal difícil de obtener en los ámbitos académicos convencionales. La dificultad de los prisioneros para proseguir sus intereses artísticos una vez liberados es producto del escaso apoyo que brindamos al arte en la comunidad, actitud nacida de la creencia en ideales de excelencia, como lo reflejan las políticas del Arts Council. Establecer que el dinero destinado a las artes debe ser reservado para "instituciones de calidad" como la Royal Opera House en vez de ser distribuido entre la comunidad relega automáticamente al público al rol de venerador pasivo del arte. Este tipo de decisión sería insostenible en otras áreas. Por ejemplo, proponer que en el futuro el dinero destinado a educación se gaste sólo en los más dotados despertaría oposición inmediata.

La idea de que las artes son cosas que suceden en "instituciones de calidad" parece esencialmente competitiva. Coloca los "logros" artísticos al mismo nivel de los triunfos deportivos nacionales o los descubrimientos científicos. Esta visión triunfalista del arte parece estar relacionada con la idea de que las obras de arte de alta calidad son "monumentos" al espíritu humano. Que yo sepa, esta idea aparece por primera vez en el *Discurso sobre las ciencias y las artes,* de Rousseau, donde se afirma que ¿as artes y las ciencias deberían estar reservadas a los genios y que la gente común no debería ser estimulada a participar en ellas de ningún modo, porque sólo los genios pueden "levantar monumentos a la gloria de la mente humana". No queda claro para quién son los monumentos. Pero dado que el arte humano sólo es apreciado por los seres humanos, la propuesta de Rousseau transforma al arte en un pretexto para la autoglorificación de la raza humana, lo cual, dada su inveterada y sostenida idea de superioridad sobre las otras especies, es un estímulo absolutamente innecesario. Además, considerar el arte como un conjunto de monumentos condena a la mayoría de las personas al papel secundario de visitantes de monumentos y les niega la posibilidad de participar en el

arte como actividad reparadora. Quizá valga la pena agregar que ni siquiera el propio Rousseau parece haber creído en su idea del "monumento", pues dedica el resto del ensayo a postular que las artes y las ciencias vuelven afeminada, disoluta y depravada a la gente, y que los hombres estaban mejor sin ellas cuando vivían en la ignorancia y la rústica simplicidad.

Las ideas del arte como exaltación de la "gloria" de la mente o el espíritu humanos tienden a verlo como algo que induce al rapto o al éxtasis; estados que, como la religión, son evasiones de lo racional. En la segunda parte de este libro, al ocuparme de la literatura, hice hincapié en el contenido conceptual que la conecta con la racionalidad. Aquí sostengo que la literatura es el único arte capaz de razonar, y el único que puede criticar. Los defensores del arte conceptual contemporáneo podrían —soy consciente de ello—discutir ambas hipótesis aduciendo que, como su nombre lo implica, su arte encarna conceptos y que esos conceptos pueden criticar a la sociedad y la cultura actuales. Sin embargo, la capacidad de encarnar conceptos del arte conceptual es, a mi entender, cuestionable. El lenguaje es el medio que hemos desarrollado para expresar conceptos, y los componentes habituales del arte conceptual —objetos, ruidos, efectos luminosos— no pueden reproducir esta función. Los catálogos y ensayos explicativos que acompañan las instalaciones de arte conceptual suelen afirmar que dichas obras "exploran" conceptos. Por ejemplo, se nos dice que una pila de cajas de plástico para reciclar "explora la idea del poder de autoorganizarse de la ciudad". Un montón de cuentas de hotel y pasajes aéreos "explora la relación entre lo simbólico y lo real". Una serie de cinco camas elásticas "explora la memoria y la identidad personal". Todas estas afirmaciones han sido extraídas del catálogo de la Bienal de Liverpool 2004 y claramente carecen de sustento. El uso de la palabra "explora" podría, en el mejor de los casos, significar que "quizá podría incitar algunos pensamientos vagos sobre". Sólo el lenguaje puede explorar conceptos: las cajas de plástico, los boletos de avión y las camas elásticas no pueden hacerlo. Hasta para formular conceptos necesitamos el lenguaje, como lo demuestra el comentario del catálogo de autores.

El aura de seriedad con que se rodea el arte conceptual es equívoca en este aspecto.Tiene más en común de lo que sus adalides están

dispuestos a admitir con la cultura instantánea y escandalosa ante la que tanto fruncen el ceño. Otra de las piezas exhibidas en la Bienal de Liverpool era un laberinto hecho de algodón. Ocupaba toda una galería y según se decía "evocaba el sufrimiento histórico de la esclavitud". De hecho, la lectura de un artículo breve sobre la ciudad de Liverpool y el comercio de esclavos nos diría más sobre el sufrimiento histórico de la esclavitud que un laberinto de algodón. Pero la lectura es, por comparación, ardua, mientras que vagabundear por un laberinto de algodón es la clase de sustituto superficial y desprolijo del conocimiento y el entendimiento contra los que creen luchar los defensores del arte conceptual. La obra artística que con más eficacia evoca el sufrimiento de la esclavitud es una obra literaria: la novela antiesclavista *La cabaña del tío Tom,* de Harriet Beecher Stowe, que se dirigió a la conciencia de la nación y contribuyó a cambiar el curso de la historia.Tolstoi la prefiere a Shakespeare en *¿Qué es el arte?,* y vale la pena mencionarla aquí porque ilustra la capacidad de la literatura de activar la inteligencia y los sentimientos con un fin práctico —la abolición de la esclavitud— a un grado que va mucho más allá de lo demostrado hasta ahora por ninguna obra de arte conceptual.

A diferencia de la novela de Stowe, el arte conceptual es calculadamente excluyente. Profesa su intención de salir a las calles e involucrar al público pero no resiste la tentación de subrayar su superioridad, incluso mientras lo hace. Durante la Bienal de Liverpool se distribuyeron por toda la ciudad afiches y divisas con un pecho femenino desnudo y un pubis femenino con vello púbico diseñados porYoko Ono, lo que resultó muy ofensivo para el público, en particular para las madres con hijos pequeños. Cabría sospechar que los organizadores de la BienU estaban convencidos de que las madres que llamaron para quejarse vivían en un nivel de sofisticación y emancipación muy inferiores a los suyos. Los catálogos y folletos desplegables de la Bienal de Liverpool también excluían deliberadamente a la mayoría mediante el lenguaje inaccesible que suele emplear esa clase de publicaciones. "Los artistas se proponen afirmar la ontogénesis de la comunidad [...]";"Es como si una corriente digital impulsara la sincronización homogeneizante del mercado artístico global hacia la ejecución sincopada de sonidos locales Al que redactó estas frases evidentemente no le preocupaba comunicar ideas a una

amplia gama de lectores o, por cierto, no le interesaba pensar. Su función, y la de todo el material "explicativo" de los folletos desplegables y catálogos, era excluir al público común.

Es cierto que el énfasis puesto en el contenido intelectual de la literatura pasa por alto su poder de provocar otras clases de placer: emocional, cómico, romántico, etcétera. Pero es su contenido conceptual el que más la distingue, a mi entender, de las otras artes. El contenido intelectual vuelve a la literatura crítica y autocrítica como ningún otro arte puede serlo. El pensamiento conduce a la sátira, y las facultades satíricas de la literatura en manos de un Jonathan Swift arrasarían con los glotones estéticos de Kevin Melchionne y los monumentos de Rousseau a la vanidad humana. Swift satirizó el arte conceptual mucho antes de que fuera inventado, en el Libro 3 de *Los viajes de Gulliver* cuando los sabios de Balnibarbi prohíben el uso del lenguaje y se comunican levantando objetos que sacan de unos enormes atados que llevan sobre la espalda. Mientras el arte conceptual es incapaz de la claridad que requiere una argumentación, la literatura es un área de pugna y contradicción permanentes, de modo que leer literatura es verse continuamente forzado a evaluar y discriminar entre distintas personalidades, opiniones e ideas del mundo. La flexibilidad y el alcance del pensamiento literario parecen peculiarmente importantes en un momento histórico en el que nuestra visión occidental del mundo está siendo severamente cuestionada.

Leída y recordada, la literatura pasa a formar parte de nuestra mente. Por eso es un infortunio que los métodos actuales de examen en colegios y universidades, basados en proyectos y trabajo de curso, desalienten la memorización y recompensen en cambio la capacidad del alumno de bajar información de Internet. El aburrimiento y la falta de recursos internos de los jóvenes —planteados casi al final del Capítulo Seis y que los impelen a vaciar o abotagar sus mentes con ayuda de las drogas y el alcohol— podrían estar relacionados con este cambio en la educación.

La imprecisión de la literatura (como postula el Capítulo Siete) vuelve creativa a la lectura y da a los lectores cierta sensación de posesión, incluso de autoría. El joven recluso en la institución de menores de Deerholt que después de haber leído *El señor de las moscas* exclama

EPÍLOGO

“Yo tengo mucha imaginación” habla por todos nosotros, los lectores. La literatura no nos convierte en mejores personas, aunque puede ayudarnos a criticar aquello que somos. Pero amplía nuestra mente y nos dona pensamientos, palabras y ritmos que nos acompañarán durante toda la vida.